

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Návrh modelu pro volbu historizačních a
modernizačních postupů při překladu
historických textů:

Případ učebnice

The Compleat Flute-Master (1695)

(magisterská diplomová práce)

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Katedra anglistiky a amerikanistiky

Návrh modelu pro volbu historizačních a
modernizačních postupů při překladu
historických textů:

Případ učebnice

The Compleat Flute-Master (1695)

A Proposal for a Model for Planning Historization and
Modernization Strategies in Historical Texts:

The Case of the Textbook

The Compleat Flute-Master (1695)

(magisterská diplomová práce)

Autor: Bc. Kristýna Somerová, DiS.

Obor: Angličtina se zaměřením na tlumočení a překlad (navazující)

Vedoucí práce: Mgr. Josefína Zubáková, Ph.D.

Olomouc 2019

Prohlašuji, že jsem tuto magisterskou práci vypracovala samostatně a uvedla
úplný seznam citované a použité literatury.

V Olomouci dne 20. 8. 2019

.....

Ráda bych poděkovala vedoucí své diplomové práce, Mgr. Josefíně Zubákové, PhD., za neocenitelnou pomoc s volbou zaměření této práce a za podněty, které mi poskytla v průběhu jejího psaní. Také za vstřícnost a realismus, s nímž mě mírnila v rozletu.

Seznam zkratek

VJ	výchozí jazyk
CJ	cílový jazyk
VT	výchozí text
CT	cílový text
VK	výchozí kultura
CK	cílová kultura
ř.	řádek
s.	strana
kap.	kapitola
Hpo	historizace ponecháním
Hn	historizace nahrazením
Hpř	historizace přizpůsobením
Mpř	modernizace přizpůsobením
Mn	modernizace nahrazením

Seznam tabulek a grafů

Tab. 1: Historizační a modernizační postupy v překladech rondelu Ch. d'Orleans	19
Tab. 2: Extratextové a intratextové faktory podle Nordové.....	31
Tab. 3: Možné postupy při překladu termínů v CFM	80
Tab. 4: Shrnutí překladatelské strategie pro překlad CFM	83
Obr. 1: Model překladatelského procesu	29
Obr. 2: Škála mezi ponecháním a adaptací v překladu	30
Obr. 3: Vztah faktoru času k ostatním extratextovým faktorům.....	41

Obsah

1	Úvod	11
2	Úvahy o časovém odstupu překladu od originálu	14
3	Model Nordové a čas v překladu	29
3.1	Extratextové faktory	32
3.1.1	Vztah čas – vysílatel	32
3.1.2	Vztah čas – záměr vysílatele	33
3.1.3	Vztah čas – příjemce	34
3.1.4	Vztah čas – médium	35
3.1.5	Vztah čas – místo	36
3.1.6	Faktor času	36
3.1.7	Vztah čas – motiv	38
3.1.8	Vztah čas – funkce textu	38
3.2	Intratextové faktory	42
3.2.1	Vztah čas – téma	42
3.2.2	Vztah čas – obsah	43
3.2.3	Vztah čas – presupozice	44
3.2.4	Vztah čas – stavba textu	45
3.2.5	Vztah čas – neverbální prvky	46
3.2.6	Vztah čas – lexikum	47
3.2.7	Vztah čas – větná stavba	50
3.2.8	Vztah čas – suprasegmentální prvky	50
3.2.9	Co u Nordové chybí: rovina morfologie	54
4	Metodologie	56
4.1	Model pro volbu historizačních a modernizačních strategií	56
4.2	Příkladový text	60
5	Případová studie: <i>The Compleat Flute-Master</i> (1695)	61
5.1	Transkripce VT	61
5.2	<i>Skopos</i> překladu	66
5.3	Analýza extratextových faktorů	67
5.4	Analýza a plánování intratextových faktorů	69
5.4.1	Téma	69
5.4.2	Obsah	69

5.4.3	Presupozice	70
5.4.4	Stavba textu.....	70
5.4.5	Neverbální prvky.....	73
5.4.6	Suprasegmentální prostředky.....	76
5.4.7	Větná stavba.....	76
5.4.8	Lexikum	77
5.4.9	Morfologie	81
5.5	Shrnutí překladatelské strategie.....	83
5.6	Cílový text	84
5.7	Zhodnocení funkčnosti překladu.....	90
6	Výhody a nevýhody navrhovaného modelu, další bádání	92
7	Závěr	96
8	Příloha: reprodukce příkladového textu.....	98
9	Summary	102
10	Použitá literatura	105
11	Anotace	108

1 Úvod

Jak vyplývá z průzkumu Tomáše Svobody provedeného roku 2009, překlad v oboru historie u nás tvoří jen 2 % překladatelského trhu (Svoboda, 2011). Jen část těchto 2 % pak představuje překlad samotných historických textů, na které se tato práce bude zaměřovat. Jako takto okrajová složka trhu obdržela problematika překladu nesoučasných textů také od teoretiků překladu poměrně málo pozornosti, a to zejména v souvislosti s literárním překladem, takže se zde nabízí prostor pro výzkum.

Za historické, nebo také nesoučasné texty můžeme považovat všechny texty vzniklé v tak dávné minulosti, že se na nich časový odstup nějakým způsobem projevuje. Může tedy jít i o relativně moderní texty, pokud dobu svého vzniku odráží způsobem, který by u textu vzniklého dnes nenastal. V této práci jako příklad historického textu využijeme text z konce 17. století, všechny teoretické úvahy se však budeme snažit směřovat tak, aby byly platné obecně pro všechny historické texty podle výše uvedené definice.

Pro překlady nesoučasných textů je u nás typické, že jejich autory často nejsou profesionální překladatelé, nýbrž historikové, případně badatelé v oblasti, s níž daný text souvisí. Tak je tomu i v případě historických pramenů o hudbě, z nichž jeden bude v této práci zpracován v podobě případové studie. Existující překlady historických teoretických pojednání o hudbě jsou u nás z velké části dílem významného hudebního badatele a cembalisty Vratislava Bělského, který překládal z němčiny.¹ K těmto překladům můžeme připočít nedávno publikovaný překlad Hotteterovy učebnice *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboje* od flétnisty a hudebního vědce Lukáše Vytlačila (Hotteterre [1770] 2013). Dosud u nás nebyl publikován ani jeden překlad tohoto druhu pramene z angličtiny.

Při překladu nesoučasného textu naráží překladatel na problém, jak přistupovat k těm vlastnostem textu, které jsou dobově vázané. Dobově vázanými vlastnostmi myslíme takové vlastnosti textu, které jsou určeny dobou, kdy text vznikl, a kdyby byl napsán dnes, měly by s největší pravděpodobností jinou podobu. U nás jako první píše o účelném zachování tzv. „dobové specifičnosti“

¹ Jmenujme např. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu* Johanna Joachima Quantze (Quantz [1752] 1990).

Jiří Levý (1956/1988). Více tuto problematiku rozpracovává James Holmes (1972), na nějž navazuje Anton Popovič (1971). Oba mluví o problematice tzv. „mezičasového faktoru“ v překladu a rozeznávají dvě základní možnosti, které překladatel nesoučasného textu má: buď se orientuje na výchozí text a uplatní zachovávající princip historizace, nebo se orientuje na příjemce cílového textu a volí postupy modernizace. Tyto a další² úvahy poslouží jako teoretická východiska práce a budou rozebrány ve druhé kapitole. Metodologickým východiskem práce bude funkční model Christiane Nordové (2005) určený pro analýzu výchozího textu (VT), do nějž se pokusíme začlenit některé z ostatních popsaných teoretických úvah.

Cílem této práce je vypracovat na základě modelu Nordové vlastní model, který by překladateli nesoučasných textů pomohl při volbě historizačních a modernizačních postupů a naplánování ucelené překladatelské strategie, co se týče přístupu k dobově vázaným prvkům VT.

Model Nordové nám poslouží jako kostra, na jejímž základě budou nastíněny možnosti historizačních a modernizačních postupů, které jsou překladateli k dispozici na různých rovinách textu (kap. 3). Tyto postupy se pokusíme klasifikovat do několika základních typů (kap. 4). Výsledkem bude upravený model pro volbu historizačních a modernizačních postupů, který bude ve formě případové studie aplikován na příkladový text – učebnici hry na flétnu *The Compleat Flute-Master* z roku 1695 (kap. 5). V souladu s modelem Nordové bude hlavním kritériem pro volbu historizačních a modernizačních postupů *skopos* překladu, který stanovíme v úvodu případové studie. Pomocí navrženého modelu příkladový text analyzujeme a naplánujeme historizační a modernizační postupy, které následně použijeme při překladu textu. Navrhovaný model má být použitelný nejen při překladu literárních textů, na něž se dosud soustředila pozornost většiny badatelů, ale také textů neliterárních, proto byl pro případovou studii zvolen neliterární text. Závěrem zhodnotíme funkčnost modelu a zamyslíme se nad možnostmi jeho vylepšení (kap. 6).

Než se přesuneme k samotné práci, upřesněme ještě obsah některých pojmů, s nimiž budeme pracovat. Vztah mezi překladem a časem může existovat na dvou úrovních, které zde budeme nazývat „překlad v čase“ a „čas v překladu.“

² Např. Hochel (1990), či Steiner (1992).

Spojením překlad v čase myslíme historické podmínky překladatelské práce, zejména normy a konvence, které v dané době převládají. Tato dimenze je tedy vzhledem k samotným překladům primárně extratextová. Čas v překladu pro nás naopak bude zahrnovat veškeré (primárně intratextové) problémy, které vyplývají z odstupů mezi produkcí výchozího textu a jeho překladu. V centru zájmu této práce stojí zejména druhá z obou úrovní: nebudeme tedy sledovat, jak problémy spojené s časovým odstupem od originálu řešili překladatelé různých dob; naopak, pokud se autorka této práce obracela pro inspiraci k existujícím překladům nesoučasných textů, snažila se volit překlady co nejsoučasnější.

Jako historizaci budeme chápat veškeré postupy uplatněné v CT, které jsou úmyslně použity k zachování dobově vázaných vlastností textu, nebo k vyvolání iluze dobovosti. Může se jednat jak o prosté ponechání některého aspektu textu v původní podobě, tak o složitější postupy usilující o napodobení dobově vázaných prvků VT dostupnými prostředky cílového jazyka (CJ) a cílové kultury (CK). Modernizace pak pro nás znamená všechny postupy úmyslně směřující k přiblížení textu modernímu příjemci a moderním textově-typovým konvencím.

Předmětem našich úvah bude pouze překlad skutečných nesoučasných textů, ne textů, které byly záměrně stylizovány tak aby vyvolávaly dojem historického textu (např. historické romány jako *Jméno růže* Umberta Eca nebo *Egyptčan Sinuhet* Miky Waltariho).

Upozorníme ještě, že cílem této práce není poskytnout univerzální návod k překládání nesoučasných textů a rozhodnutí, která učiníme v případové studii, nejsou míněna jako jediná možná. Zde předložený model má spíše poskytnout překladateli určitý přehled základních historizačních a modernizačních postupů, které má k dispozici, a nabídnout mu způsob, jak si pro jakýkoli nesoučasný text naplánovat v souladu s konkrétním *skoposem* ucelenou překladatelskou strategii a vyhnout se tak nekonzistentnímu přístupu k překladu nebo opomenutí nějakého významného aspektu souvisejícímu s časovým odstupem od originálu.

2 Úvahy o časovém odstupu překladu od originálu

Problémům souvisejícím s časovým odstupem překladu od výchozího textu se přímo věnuje překvapivě málo autorů – přestože např. v překladu klasické literatury hraje časový odstup významnou roli. Z těch, kdo se touto problematikou zabývají, se naprostá většina zaměřuje právě na literární překlad. V této kapitole popíšeme a srovnáme jednotlivé přístupy k otázce času v překladu, pokusíme se postihnout vztahy mezi nimi a zhodnotíme jejich přínosnost pro naše téma.

Venuti (2005) ukazuje, že překlad v čase a čas v překladu nejsou zcela oddělené aspekty překladu, ale vzájemně se ovlivňují. Sám tyto dvě dimenze vůbec nevymezuje, a nezabývá se ani výhradně problémem časového odstupu od originálu. Zaměřuje se spíše na překlad v čase, tedy na vliv vyvíjejících se překladatelských tradic a norem na překlad. Spolu s problémem časového odstupu pojednává o různých problémech spojených s odstupem kulturním. Mluví o tzv. „dominanci plynulosti“ („*dominance of fluency*“), kterou definuje jako „strategii, jejímž cílem je zastoupit výchozí text v komunikaci významu (tzn. určité interpretace jeho významu) na úkor jeho formálních rysů“ (2005: 807–808).³ Tato plynulost je podle něj v některých kulturách a dobách vyhledávána (to demonstruje na případu francouzských klasicistních překladů, které překládané texty deformují tak, aby odpovídaly vkusu a myšlenkovým schémátům francouzského čtenáře), v jiných naopak porušována. Takovým porušením plynulosti je podle něj například několik anglických překladů z viktoriánské doby, které u starších textů používají archaizační postupy, přestože originály pro své první příjemce nebyly archaické (2005: 809–810). Archaizaci nachází v lexiku a syntaxi těchto překladů. Podle Venutiho mělo toto porušení plynulosti jen krátkou životnost, bylo však inspirací některým modernistickým překladatelům, jako např. Poundovi (2005: 810). Venutiho text naznačuje, že jazyková modernizace v překladech nesoučasných textů má tendenci převažovat nad archaizací, která je chápána spíše jako výjimka. V tomto textu nehodnotí, zda je vhodnější překládat nesoučasné texty „plynule“ nebo plynulost porušovat archaizací, v jiných textech však vystupuje proti dominanci plynulosti (srov. např. Venuti, 1986; 2008).

³ „...a strategy that aims to communicate a meaning for the foreign text (which is to say a particular interpretation of its meaning) at the expense of its formal features.” Pokud není uvedeno jinak, všechny překlady jinojazyčných citátů v této práci jsou autorčiny vlastní.

U Venutiho (2005) je pro nás důležitý jeho důraz na úlohu překladatelských tradic a norem. Je třeba si uvědomit, že problémy spojené s časem v překladu ani v naší práci nemůžeme řešit v časovém vakuu, ale všechna řešení, která zde navrhneme, budou chtě nechtě zakotvena v určité překladatelské tradici, neboli budou do určité míry podmíněna autorčinou zkušeností s českými překlady nesoučasných textů.

Steiner (1975/1992: 1–50) se aspektem času zabývá v první kapitole své knihy *After Babel* (česky *Po Babelu*, 2010). Překlad pro něj zahrnuje veškerou komunikaci, protože i při ní dochází k interpretaci (1992: 28). Jinými slovy, chci-li komunikovat s druhou osobou, musím nejprve porozumět tomu, co mi tato osoba sděluje a tohoto porozumění dosáhnu tím, že sdělení interpretuji, neboli „přeložím“ si jeho slova do určité zprávy (Steiner, 1992: 29). Podobně když čteme starý text, provádíme jistý druh intralingválního překladu, totiž mezi dvěma historickými varietami téhož jazyka (Steiner, 1992: 30). Má-li být takový text přeložen do jiného jazyka, je tedy třeba mu nejprve porozumět, což podle Steinera (1992: 26) vyžaduje: a) skvělou znalost jazyka textu (konkrétně dané historické variety), b) znalost zasazení textu v prostoru a čase, c) znalost autorova životopisu a všech jeho ostatních děl a d) schopnost text správně a objektivně interpretovat. Výsledkem této interpretace by mělo být „zopakování“ („*re-creation*“) literárního (!) textu, jeho znovuoživení jako jazykového i emočního aktu (Steiner, 1992: 27). Literární dílo musí být podle Steinera (1992: 31) neustále čteno a „opakováno“, jinak konvence jeho historického kódu upadnou v zapomnění a proto už nebude možné jej správně interpretovat. I on sám však pochybuje, že i to nejdetailnější zkoumání historického textu (např. Shakespeara) stačí k zopakování původního efektu na čtenáře, a uvádí příklady děl, ne starších než nějakých sto padesát let, jejichž umělecké kvality jsou pro moderního čtenáře již naprosto nesrozumitelné (1992: 1–17).

Snad nejdůležitějším aspektem Steinerových úvah o překladu starých textů je pro nás jeho důraz na interpretaci textu v širším kontextu. S podobným důrazem na kontext se setkáme u Nordové (2005), ve srovnání s ní však Steiner vyžaduje od překladatele jinak zaměřenou a obsáhlejší analýzu kontextu, aniž by však přesněji popsal, jak má překladatel při analýze postupovat nebo na co se zaměřit, a aniž by připustil možnost, že u některých textů nemusí být takovýto rozsáhlý výzkum (včetně např. všech prací daného autora) vůbec zapotřebí. Steiner se

samozřejmě zaměřuje na překlad literárních textů, které vyžadují jiný přístup než neliterární a možnosti vztažení jeho úvah na jiné druhy textů je tímto do určité míry omezena.

Další problém spočívá v tom, že Steiner se nezaměřuje vyloženě na překlad historických textů. Ústředním tématem jeho kapitoly, jak vyplývá z názvu, je „Porozumění jako překlad“ („*Understanding as translation*“). To, že se často zmiňuje o záležitostech souvisejících s časovým odstupem, je dáno spíše tím, že tento odstup porozumění stěžuje. Steiner chce upozornit, že se nemáme spoléhat na svou dnešní interpretaci starých textů, protože jazyk se vyvíjí a stejná slova tehdy nemusela znamenat totéž co dnes (1992: 18). Steiner se zde tedy nezabývá ani tak překladatelskými problémy, které souvisejí s časovým odstupem, jako spíše způsobem, jak nesoučasným textům správně porozumět.

Shrňme, že pro naše téma je důležitý Steinerův důraz na analýzu kontextu, nevýhodou však je, že jeho kniha neposkytuje podrobnější návod, jak analyzovat konkrétní text nebo jak se vypořádat s překladatelskými problémy typickými pro historické texty.

Problémům spojeným s časovým odstupem od výchozího textu se podrobněji zabývají představitelé československé překladatelské tradice, konkrétně Jiří Levý (1963/1998), Anton Popovič (1971) a Braňo Hochel (1990). Levý a později Hochel pojednávají o „dobové specifičnosti“ zároveň s „národní specifičností.“ Spojení těchto dvou aspektů logicky vyplývá ze skutečnosti, že každá kultura je navázána na určitý historický kontext, ale, jak říká Levý, „nemusí být vždy rys dobový zároveň součástí národní specifičnosti“ (1998: 119). Chápe tedy dobovou a národní specifičnost jako navzájem se překrývající, ale oddělené. Kudy tento předěl vede však u Levého a Hochela není vždy jasné. Pokusím se zde identifikovat a zvýraznit ty aspekty jejich výkladu, které jsou nejrelevantnější pro dobovou specifičnost.

Levý, Popovič a Hochel se stejně jako Steiner (1992) zaměřují na literární překlad, což opět vyplývá ze skutečnosti, že v jejich době (tedy alespoň Levého a Popoviče) byl literární překlad ústředním tématem teorie překladu. Pro naše účely je to poněkud limitující, protože se v této práci budeme snažit vyvinout univerzální postup použitelný pro texty literární i neliterární. Na druhou stranu právě v literárním překladu je vysoká pravděpodobnost, že se problémy spojené s časovým odstupem vyskytnou.

Tito tři autoři se shodují také v tom, že všichni operují s modelem komunikačního řetězce (Levý, 1963/1998: 44; Popovič, 1971: 27–29; Hochel, 1990: 28–29). Věnují tedy pozornost nejen textu jako nositeli významu, ale ve zvýšené míře také roli, kterou sehrávají jednotliví účastníci komunikačního procesu.

Podle Levého (1963/1998) se literární dílo nemůže v překladu zcela opakovat, protože je historicky podmíněno (1998: 121). V tomto ohledu stojí Levý v protikladu ke Steinerově konceptu „opakování“ („*re-creation*“) literárního díla. Jedním z elementů, který se v překladu nevyhnutelně ztrácí, je jazykový materiál – pokud by zůstal v nějaké formě zachován, „přestal by být materiálem a stal by se sám formou, resp. významem“ (1998: 120). Jako příklad Levý uvádí překlad Dona Quijota do archaické varianty CJ. Vzhledem k tomu, že jazyk originálu byl pro původního příjemce neutrální, překlad by měl být stejně bezpříznakový (1998: 120).

Toto pravidlo, že překladatel by neměl archaizovat, pokud nearchaizuje autor, uvádí také Popovič (1971, 99). Protože takové případy se vyskytují zřídka, považují Popovič i Levý za základní překladatelskou volbu modernizaci – podobně jako naznačuje Venuti, když překlad nesoučasného textu archaickým jazykem představuje jako výjimku z překladatelské tradice, v níž dominuje plynulost (Venuti, 2005: 809–810). Levý i Popovič popisují případy, kdy je rozumné pravidlo modernizace porušit.

Levý (1963/1998) uvádí několik konkrétních překladatelských postupů pro řešení problémů spojených s časovým odstupem. Jedním z nich je zachování lingvistického materiálu. Tuto možnost připouští pouze v případech, „kde je lexikální jednotka nositelem významu typického pro historické prostředí originálu,“ který není možné vyjádřit v CJ (1998: 120). Taková lexikální jednotka by však měla být zachována, pouze pokud je to nezbytné pro dosažení stejné „konkretizace“ v mysli příjemce překladu, jakou vyvolával originál u původního příjemce (Levý, 1998: 121–122). Příklady, které k tomu Levý uvádí, se týkají spíše „národní specifičnosti“ (slova jako rikša, tomahawk atp.), ale mohou se vyskytnout analogické případy „dobové specifičnosti,“ jak se o tom přesvědčíme v naší případové studii.

Prostředky, které v CJ nemají ekvivalent a nenesou pro cílového příjemce příznak dobové (nebo národní) specifičnosti, Levý navrhuje nahradit neutrální

analogií v CJ (1998: 123). Uvádí opět příklady národní, spíše než dobové specifičnosti. Například měrné a měnové jednotky, které by cílový příjemce nemusel znát (např. sovereign) lze nahradit vyjádřením, které je pro čtenáře srozumitelnější (např. libra) (Levý, 1998: 124). Klíčovým kritériem je zde opět konkretizace: pokud by zachování původního elementu nevedlo u čtenáře k vyvolání konkretizace, nemá smysl jej zachovávat (Levý, 1998: 123).

Další postup, přidání vysvětlivky v textu, doporučuje Levý v případech, kde jednotka výchozího jazyka (VJ) nese pro původního příjemce konotace, které by cílový příjemce nerozpoznal. Jinými slovy, nebyl by schopen stejné konkretizace jako původní příjemce (Levý, 1998: 124–125).

Všechny tři popsané strategie se řídí společným principem stejné konkretizace. Tento princip je svou podstatou blízký Nidovu konceptu dynamické neboli funkční ekvivalence, tedy dosažení stejného efektu na čtenáře (Nida, 1964: 159). Levého „konkretizace,“ je totiž v podstatě funkčním principem. Na druhou stranu však nepočítá se situací, kdy má překlad plnit jinou funkci než originál, což je možnost, která u historických textů nastává častěji než u soudobých, jak na to upozorňuje Munday (2016: 75). Ten uvádí překlad Lincolnova Gettysburgského projevu pro použití v učebnici jako příklad překladu, kde ekvivalence funkcí není cílem. Má-li však překlad jinou funkci než originál, znamená to, že usiluje u čtenáře o (třeba jen nepatrně) jinou konkretizaci a Levého princip stejné konkretizace tedy v takových případech nemůže být uplatněn.

Nicméně Levého úvahy jsou pro nás významné tím, že v nich nabídl způsoby, jak řešit konkrétní problémy spojené s časovým odstupem, a také poskytl pozdějším badatelům (např. Popovičovi) určité teoretické východisko.

Přestože má funkční hledisko v úvahách Levého o času v překladu do jisté míry omezenou úlohu, přece jen je v nich přítomno. Vystupuje tu jako kritérium překladatelských rozhodnutí, má tedy určitou preskriptivní úlohu. Naproti tomu Popovič (1971) zaujímá méně hodnotící a více deskriptivní stanovisko. Jeho kapitola „Čas v preklade“ dluží mnoho Holmesovi (1972),⁴ který se jako první pokusil zmapovat projevy historizační a modernizační strategie na jednotlivých rovinách textu. Než se budeme věnovat Popovičovi, shrňme si Holmesův postoj k tématu.

⁴ Holmes tento příspěvek poprvé uvedl na konferenci v Nitře roku 1969, ale tiskem vyšel až roku 1972. Proto Popovič (1971) cituje Holmesa a ne obráceně.

Zatímco úvahy Levého a Steinera se omezují pouze na literární texty, Holmes se zaměřuje ještě úžeji, a to na překlad poezie. Uvidíme však, že metodologie, kterou navrhl pro poetické texty, má určitý potenciál i pro analýzu jiných typů textů.

Holmes (1972) rozlišuje v překladu tři různé roviny: 1) překlad mezi socio-kulturními systémy, 2) mezi literárními nebo poetickými systémy (tuto rovinu dále dělí na organizaci verše a organizaci básnické formy) a 3) mezi jazykovými systémy. Na každé z těchto úrovní může být použita buď historizace nebo modernizace. Holmes analyzoval strategie použité ve čtyřech překladech rondelu Charlese d'Orleans z 15. století. Upozorňuje, že binární rozdělení na historizaci a modernizaci je zjednodušující a proto rozlišuje různé stupně historizace a modernizace, které vysvětluje na rovině jazyka, kde cílový literární systém umožňuje tyto možnosti: buď použijeme poetický jazykový styl CJ, který je soudobý k originálu – takovou historizaci Holmes značí H1; možnosti H2 až Hn znamenají použití pozdějších historických variant, M1 je modernizace za použití tzv. „tradičního moderního“ poetického stylu a M2 je použití „soudobého“ neboli „experimentálního moderního“ poetického stylu. Stejně značení Holmes používá pro všechny tři roviny překladového textu. Výsledkem Holmesovy analýzy všech překladů je tato tabulka:

Translator	System			
	Linguistic	Literary ¹		Socio-Cultural
		Verse (General)	Rondel Form	
Khan	H	H	H	H
Ewart	M ₂	M ₂	M ₂	H
Rowlett	M ₁₍₂₎	M ₁	H	H
Nicholson	M ₂	M ₁	H	M

Tabulka 1: Historizační a modernizační postupy v překladech rondelu Ch. d'Orleans (Holmes, 1972: 100).

Holmes (1972) z těchto výsledků vyvozuje dva závěry:

a) zatímco historizaci použil na všech třech rovinách jen jeden překladatel, ani jeden nepoužil na všech rovinách modernizaci; klasifikace překladů jako buď historizujících, nebo modernizujících je tedy zavádějící, protože zcela modernizující překlad je, zdá se, jevem přinejlepším marginálním; binární

protiklad mezi historizací a modernizací by měl být nahrazen přesnějším způsobem profilování;

b) nejodolnější vůči modernizaci je zřejmě socio-kulturní rovina následovaná rovinou básnické formy, zatímco rovina jazyková a organizace verše byly v analyzovaných textech modernizovány nejčastěji.

Ve srovnání s Levým (1963/1998), který se věnuje jen několika specifickým případům, je Holmesův přístup systematičtější, protože usiluje o zahrnutí všech úrovní textu, které časový odstup ovlivňuje. Holmes (1972) však sám upozorňuje, že jeho studie je pouze předběžná a aby bylo možno dojít k přesnějšímu popisu těchto překladatelských postupů, „je třeba vyvinout propracovanější metodu analýzy“ (Holmes, 1972: 110).⁵ Vyvinout takovou metodu, rozšířenou tak, aby se dala použít u literárních i neliterárních textů, je hlavním úkolem této práce. Tím se však budeme zabývat později (kap. 3 a 4).

Holmesova práce je pro naše účely velmi přínosná, dočkala se však i ostré kritiky. Verstegen (1991) mu vyčítá zejména to, že předpokládá možnost modernizace i na rovině literární a socio-kulturní. Na těchto rovinách se podle něj modernizace (nebo naturalizace) v překladatelské praxi vyskytuje tak okrajově, že z hlediska celkové překladatelské produkce jsou tyto případy zcela irelevantní. Čtenář navíc podle něj vyhledává texty cizí provenience právě proto, že obsahují element cizosti. Argumentuje také tím, že jediný z Holmesem analyzovaných překladů, který modernizuje na všech rovinách, a místo koní v něm mladíci jezdí v autech, je pouhou hříčkou, a proto jeho autor zároveň vytvořil i „opravdový“ překlad stejného rondelu, který zachovává socio-kulturní realie originálu (Verstegen, 1991).

Verstegen (1991) má jistě pravdu v tom, že modernizace na všech úrovních textu zároveň je velmi nestandardním postupem, totéž však v podstatě říká Holmes, když dochází k závěru, že socio-kulturní rovina je vůči modernizaci nejvíce rezistentní. To, že vůbec takovou možnost připouští a zařazuje do své klasifikace historizačních a modernizačních postupů, vyplývá nejspíše z potřeby po systematické metodologii. Aby vůbec bylo možné zkoumat, zda se modernizační a historizační strategie projevují na různých úrovních překladového textu různě, bylo nezbytné vyjít z předpokladu, že tyto strategie lze alespoň

⁵ „...a more complex analytical method needs to be developed.“

teoreticky na různých úrovních použít. Pak teprve můžeme zjišťovat, na kterých úrovních se vyskytují více a na kterých méně, případně proč. Holmes sám navíc zdůrazňuje, že se jedná o předběžnou studii na velmi omezeném textovém vzorku a její výsledky v žádném případě nelze paušalizovat (Holmes, 1972).

Verstegen (1991) má výtky také k modernizaci a naturalizaci na rovině literární, kterou Holmes prakticky využil při svém překladu básní Gerrita Achterberga pomocí volného verše, přestože originál je rýmovaný. Verstegen (1991) mu vytýká, že tím připravil básně o jejich zvukovou kvalitu, která tvoří významnou část jejich estetické hodnoty, a odmítá Holmesovo zdůvodnění, že tato „organická forma“ je více v souladu s duchem moderní doby. V tomto můžeme s Verstegenem souhlasit – zvuková stránka je v poezii rozhodně významným prvkem a v překladu je většinou namísto ji pokud možno zachovat či napodobit. Na druhou stranu se však mohou vyskytnout i případy, kdy to účel překladu nevyžaduje. Příkladem může být překlad veršovaného Melliniho inventáře z roku 1681. Překlad v tomto případě ignoroval básnickou formu a usiloval naopak o co nejpřesnější reprodukci obsahu textu, protože jeho účelem bylo sloužit historikům a uměnovědcům jako pramen bádání (Baca, 2012).

Vraťme se nyní k Popovičovi (1971). Ten se ve svém odkazu na Holmese (1972) dopouští jedné chyby, píše totiž, že pod M1 Holmes rozumí modernizování, „kdy prekladateľ upravuje napr. lexiku a syntax verša, pričom vo forme je ‚verný predlohe,‘“ zatímco M2 znamená „zjavné aktualizovanie lexikálnej a tým aj tematickej (socio-kultúrnej) zložky“ (Popovič, 1971: 101). Pokud bychom však M1 omezili na úroveň jazykovou a úroveň organizace verše, jak to činí Popovič, Holmesova metodologie by nedávala smysl, protože by nebylo možné každou ze značek alespoň potencionálně použít u kterékoli roviny. V jeho výsledkové tabulce se sice nevyskytnou u každé roviny všechny možné historizační a modernizační postupy, na každé rovině však různí překladatelé použili různé postupy a žádný postup zjevně není svázán jen s jednou rovinou. Vše nasvědčuje tomu, že každý z postupů má být podle Holmese teoreticky použitelný na kterékoli rovině. Jiná věc je, jestli i ve skutečnosti jsou všechny historizační a modernizační postupy použitelné na kterékoli rovině textu. Holmesovo zjištění o odolnosti některých rovin vůči modernizaci, stejně jako Verstegenovy připomínky naznačují, že tomu tak být nemusí. Samozřejmě záleží

také na tom, jaké definujeme roviny i samotné postupy, čímž se budou zabývat následující kapitoly.

Popovič (1971) Holmesovy myšlenky dále rozvíjí. Zabývá se například takzvaným časem kultury. Dvě kultury podle něj mohou být v daném okamžiku na stejném vývojovém stupni, nebo se může jedna oproti druhé opožďovat, nebo může v jedné z nich určitá vývojová fáze zcela chybět (1971: 104). Při překladu mezi dvěma kulturami mohou z těchto vztahů vyplývat překladatelské problémy. Popovič to ilustruje na překladu ruské byliny do slovenštiny (1971: 101–104): žánr byliny se ve slovenském prostředí nevyvinul, jde tedy o kulturní segment, který zde oproti ruské kultuře schází a toto nám ztěžuje možnost historizace na rovině literární. Pokud chceme v nějaké míře použít historizaci na rovině jazykové, abychom vytvořili iluzi dobového koloritu, nemůžeme využít slovenštiny v podobě soudobé k originálu (tedy varianty, kterou by Holmes označil H1), protože v této době byla i na Slovensku literárním jazykem středověká čeština. Ani pozdější varianty slovenštiny (z 18. nebo 19. století) se Popovičovi pro překlad byliny nejeví jako vhodné (1971: 103). Popovič ukazuje, jak se s těmito problémy vyrovnala překladatelka Helena Križanová-Brindzová ve svém překladu byliny „Aľoša Popovič a Tugarin Drakovič“ z roku 1965. Na rovině organizace verše nahradila tónické uspořádání originálu sylabotónickým, které podle Popoviče na jednu stranu přihlíží ke slovenské romantické a symbolické poetické tradici, na druhé straně vychází z intonačně-deklamačního charakteru originálu (1971: 103). Na rovině jazykové podle Popoviče převládá v tomto překladu modernizace, některé použité prvky však slouží k navození koloritu originálu. To se projevuje v lexikální volbě (lidové „sťaby“ a „sepkali“ nebo archaizující „boli vylietli“) i v syntaxi (archaizující inverze „kameň žeravý,“ „nápís písany“).

Je třeba upozornit, že Popovičovo stanovisko je, podobně jako Holmesovo, přísně deskriptivní.⁶ Postupy použité Križanovou-Brindzovou neprezentuje jako vhodné nebo nevhodné. Nejsou ničím více ani méně než ukázkou reálné překladatelské praxe. Vzhledem k tomu, že jde o jediný překlad jedné básně, nelze na jeho základě dělat žádné obecnější závěry a Popovič se o to ani nepokouší. Je to jen příklad jednoho z možných způsobů, jak přistupovat k překladu

⁶ S výjimkou pravidla, že není vhodné archaizovat, pokud nearchaizuje autor (Popovič, 1971: 99).

historického textu, konkrétněji takového historického textu, který v cílovém prostředí nemá soudobý žánrový ani jazykový ekvivalent.

Nakonec Popovič pojednává i o aspektu času na rovině překlad-překlad, tedy o otázce stárnutí překladu (1971: 105–106). Tato část textu prozrazuje vliv kapitoly Levého o „Klasickém překladu“ (1998: 102–104). Pro naše účely však tyto otázky nejsou příliš relevantní, protože se týkají oblasti překladu v čase a ne obráceně.

V souhrnu je třeba říct, že kromě toho, že Popovič upozornil na možnost neexistence kulturního segmentu výchozí kultury v kultuře cílové a uvedl jeden příklad řešení takové situace, nepřinesl k otázce překladu nesoučasných textů v podstatě nic, co by se dalo pro naše účely využít. Oproti tomu Holmesova metoda analýzy různých stupňů historizace a modernizace na různých rovinách má velký metodologický přínos, i když pro účely předkládané práce bude potřeba ji uzpůsobit.

Z trochu jiného pohledu se na věc dívá Hochel (1990), přestože návaznost na československou tradici je u něj jasně patrná – stejně jako Levý (1963/1998) pojednává zároveň o časovém i kulturním odstupu od originálu a Popovičovy úvahy o tomto tématu ve svém textu shrnuje. Stejně jako tito autoři se i Hochel zaměřuje na literární překlad. A stejně jako Holmes si pokládá otázku, co se vlastně překládá. Zatímco však Holmesovou odpovědí je, že překládáme mezi dvěma jazyky, dvěma literaturami a dvěma socio-kulturními prostředími, Hochel vyděluje překlad mezi dvěma jazyky, mezi dvěma časy a mezi dvěma kulturami. Toto pojetí Hochel staví do protikladu k lingvistickému pojetí překladu, které vnímá překlad jako pouhou výměnu jazykového materiálu. Hochel naopak nechává překlad jazyka stranou a soustředí se na různé možnosti překladu mezi dvěma časy a kulturami. Takovéto možnosti vidí čtyři podle toho, jaký význam díla chce překladatel do svého překladu vnést:

1) Překlad významu, který mělo dílo pro původního příjemce v původním prostředí. K překlenutí časového a prostorového rozdílu je nutné použít strategie modernizace a domestikace.

2) Překlad významu, který mělo dílo pro pozdějšího příjemce v původním prostředí. K překlenutí prostorového rozdílu je použito domestikace, časový rozdíl není reflektován (tzn., že překladatel historizuje).

3) Překlad významu, který mělo dílo pro soudobého příjemce, ale v jiném prostředí. Časový rozdíl je zde vyrovnán modernizací, rozdíl v prostředí není reflektován (překladatel exotizuje).

4) Překlad pozdějšího významu v jiném prostředí znamená použití exotizace a historizace.

Zatímco tedy Holmes z odpovědi na otázku „Co se překládá?“ vyvozuje textové roviny (jazyková, literární, socio-kulturní), Hochel odpoví na stejnou otázku dochází ke strategiím, které v podstatě spadají do problematiky odvěkého překladatelského problému, zda se držet co nejtěsněji originálu nebo se snažit překládaný text přiblížit cílovému čtenáři. Hochelovo řešení tohoto dilematu spočívá v tom, že přiblížení textu cílovému čtenáři je vlastně totéž, co věrnost originálu. Způsob překladu pod bodem 1), který Hochel nazývá překladem „primárního významu,“ je právě takovým řešením, kdy přiblížení textu cílovému čtenáři skrze prostor a čas pomocí domestikace a modernizace znamená zprostředkování toho významu, který mělo dílo pro původního čtenáře v původním prostředí. Tento způsob považuje Hochel za nejvhodnější a ostatní tři způsoby „představují vlastně klesání kreativity překladatelské práce a stoupání její reprodukčnosti“ (1990: 38).

Oklikou se tak dostáváme zpět k Venutiho „dominanci plynulosti,“ Levého úsilí o ekvivalentní konkretizaci i Popovičově lakonické zmínce, že překladatel nesoučasného originálu „[z]pravidla zesoučasňuje (1971: 99).“ Hochel (1990) se svým postojem řadí k těmto autorům, kteří vidí v modernizaci primární nebo nejčastější volbu (bez ohledu na to, zda ji považují za správnou).

Ze všech zmiňovaných je však Hochel nejjednoznačnějším zastáncem modernizačních postupů. Překlad „primárního významu“ ztotožňuje s „estetickou funkcí překladu“ a popisuje jej jako „moderní překladatelskou koncepci“ (1990: 38). To, že se takový překlad nevyskytuje v čisté podobě, je podle něj dáno tím, že překladatel není „svobodný“ a různé faktory jej nutí se od této koncepce odchylovat (takovými faktory podle něj mohou být literární vzdělání příjemců, žánr textu, zamýšlené publikum nebo potřeba zachování „příznaku překládovosti“). Ve srovnání s Holmesem a Popovičem je takový přístup zdatelně preskriptivní, třebaže je pozdějšího data. Hochel své teorie ani netestuje na skutečných textech, pouze prohlašuje, že „využívání ponechávajících a nahrazujících principů [bychom mohli] dokumentovat rozbořem segmentů

konkrétních příkladových textů“ (1990: 38), k čemuž jedním dechem dodává, že jím uvedené typy se v čisté podobě nevyskytují. Je otázkou, zda je to tím (jak to podává Hochel), že různé faktory překladatele nutí odchylovat se od základní koncepce překladu primárního významu, nebo tím, že Hochelovy typy překladu jsou zkrátka příliš vzdálené skutečnosti a neberou v potaz například právě uvedené faktory, které čistý překlad primárního významu neumožňují.

Z našeho hlediska je problémem také to, že v oblasti reflektující časový rozdíl Hochel rozlišuje pouze historizaci nebo modernizaci. Jak jsme však viděli u Holmese i Popoviče, historizovat a modernizovat můžeme různou měrou (viz Holmesovo H1...n) a v různém rozsahu (na různých rovinách textu). Chceme-li se zde zabývat časem v překladu detailně, Hochelovo pojetí je pro nás proto příliš černobílé a schematizující.

Kromě toho Hochelovo pojetí nefunguje v případě, kdy historizuje už autor originálu. Kdybychom v takovém případě použili modernizaci k překlenutí vzdálenosti mezi prostředím originálu a překladu, nepřekládáme vlastně primární význam, protože původní čtenář vnímal dílo jako historizující, což by se v překladu ztratilo. Překlad primárního významu za použití modernizace, jak to Hochel doporučuje, by v tomto případě vyústilo v překlad, který má na čtenáře zcela opačný účinek, než měl původní text na svého čtenáře. Hochelův teoretický model zde tedy zcela fundamentálně selhává. Autorovo upozornění, že překlad primárního významu v některých případech není možný ani žádoucí, protože od překladu se vyžaduje i jistá koloritní informace (Hochel, 1990: 38), je na takový problém slabou záplatou.

Ze všech dosud zmíněných translatologů, kteří se zabývali otázkou času v překladu, má pro nás snad největší potenciál Holmesův příspěvek do diskuze. Jeho metoda je výhodná zejména tím, že umožňuje komplexní zachycení historizačních a modernizačních postupů na různých rovinách textu, a také tím, že namísto černobílého pojetí historizace a modernizace používá škálu mezi oběma póly, přestože rozlišuje jen několik základních poloh na této škále.

Z hlediska rovin, na nichž se uskutečňují historizační a modernizační strategie, přistupuje k překladu nesoučasných textů také Andrienková (2016). S Holmesovou (1972) metodou však sdílí jen jednu z rovin – rovinu jazyka – k níž přidává rovinu kognitivní a pragmatickou. Na rozdíl od Holmese dochází k závěru, že na rovině jazyka archaizující překladatelé nereplikují celou

historickou varietu jazyka, ale naopak nadužívají takové archaizující prvky, které příjemce identifikuje jako archaické a v moderním jazyce mají nearchaický ekvivalent. V její analýze překladů Dickensovy *The Christmas Carol* do ruštiny jsou to hlavně zájmena a funkční slova. Může však jít o jazykově specifický jev, takže je možné, že v češtině by se ke stejnému účelu využívaly jiné prostředky (např. přechodníky). Andrienková zde vyvrací Holmesův (1972) předpoklad, že překladatel si k archaizujícímu překladu vybírá některou z historických variant cílového jazyka (H1...n) v její celistvosti. Poznamenejme, že takový postup by byl jednak pro překladatele velmi náročný, protože by vyžadoval dokonalé ovládnutí dané historické variety jazyka, jednak by mohl příjemci ztěžovat porozumění – zvláště pokud jde o slova, která postupem času nabyly jiných významů, jak na to upozorňuje Steiner (1992: 18). Na druhou stranu není vyloučeno ani úmyslné použití určité historické variety v překladu – například pokud tak činí již autor VT a účel překladu to umožňuje či přímo vyžaduje.

Na rovině kognitivní Andrienková (2016) pozoruje přízpusobením myšlenkovým schématům dnešního příjemce s výjimkou použití některých názvů předmětů, které jsou spjaty s dobou vzniku VT. Upozorníme, že samotné použití takových slov samo o sobě nemusí být projevem historizační strategie, v zásadě je totiž vynuceno tím, že o těchto předmětech pojednává originál. Jde tedy spíše o absenci modernizace, která by znamenala nahrazení historických předmětů moderními (tedy Holmesova modernizace na socio-kulturní rovině). Použití názvů „historických“ předmětů by naopak bylo projevem historizační strategie, kdyby tyto názvy měly moderní bezpříznakový ekvivalent. Pak by však šlo opět o modernizaci na rovině jazykové, ne kognitivní. Pokud jde o myšlenková schémata, Andrienková (2016, nestránkováno) pouze uvádí, že „složitější a abstraktnější kognitivní struktury se vcelku shodují s dnešním vnímáním světa,⁷ což však nepodkládá příklady. Neprokazuje tedy, že by na kognitivní rovině byla použita modernizace – výchozí text totiž už sám o sobě mohl být v souladu s kognitivními rámci dnešních příjemců do takové míry, že použití modernizace na této rovině nebylo nutné. Příklady toho, co by mohlo spadat do kognitivní roviny, uvádí Hoyle (2008: 52) ve svých úvahách o biblickém překladu:

⁷ „...more complex and abstract cognitive structures are quite in line with the modern worldview...“

v Matoušově evangeliu si například lidé lehají k jídlu. Modernizací na kognitivní rovině by v takovém případě mohlo být, že k jídlu usedají.

Rovinu pragmatickou Andrienková (2016) vztahuje ke konvencím a normám komunikace (například podoba pozdravu při setkání a loučení) a dochází k závěru, že v překladu bývá tato rovina přizpůsobena dobovým a kulturním konvencím cílových příjemců.

Pohled Andrienkové je moderní v tom, že začleňuje pragmatické a kognitivní aspekty, přestože je metodologicky nerozpracovává příliš podrobně. Snad ještě větší a praktičtější přínos pro nás však mají její zjištění o historizačních postupech na rovině jazykové. Poukázala zde totiž na skutečné postupy, které překladatelé používají, chtějí-li textu dodat určitý dobový kolorit. Ve světle těchto zjištění se ukazuje, že Holmesova klasifikace stupňů historizace a modernizace neodpovídá zcela skutečnosti a pro potřeby naší práce bude vyžadovat úpravu.

Nevýhodou všech popsaných přístupů je, že se zaměřují pouze na literární texty. Vystává však jiný a závažnější problém. Jak již bylo zmíněno, u historických textů se snadno může stát, že překlad bude sloužit jinému účelu než originál. Například texty spojené s politickou situací, která byla aktuální v době jejich vzniku, si mohou svou funkci udržet snad jediné v případě, kdy se příjemci překladu nacházejí v podobné společensko-politické situaci. Často tomu tak ale není – třeba díla, která byla původně politickou satirou, nebo vybízela k odporu vůči stávajícímu politickému režimu, mohou být a jsou překládána i v dobách a prostředích, jejichž obyvatelé v nich nenacházejí paralely se svou životní situací. Uvedme zde opět i Mundayův příklad Lincolnova proslovu překládaného k použití v německé středoškolské učebnici (2016: 75). U takovýchto textů musí při překladu nutně docházet ke změně funkce nebo k posílení některé funkce, která v původním textu nebyla dominantní. A právě takovou možnost všechny popsané přístupy přehlížejí.

Abychom zde mohli postihnout možnost změny funkce v překladu oproti originálu, musíme hledat přístup, který tuto možnost reflektuje. Nabízí se samozřejmě teorie skoposu, z jejích představitelů se pak jako nejvhodnější jeví model textové analýzy Christiane Nordové, protože tato autorka nejenže teorii skoposu rozšířila tak, aby byla využitelná pro literární i neliterární texty, ale také navrhla model, který postihuje vztahy mezi skoposem a různými faktory textu a

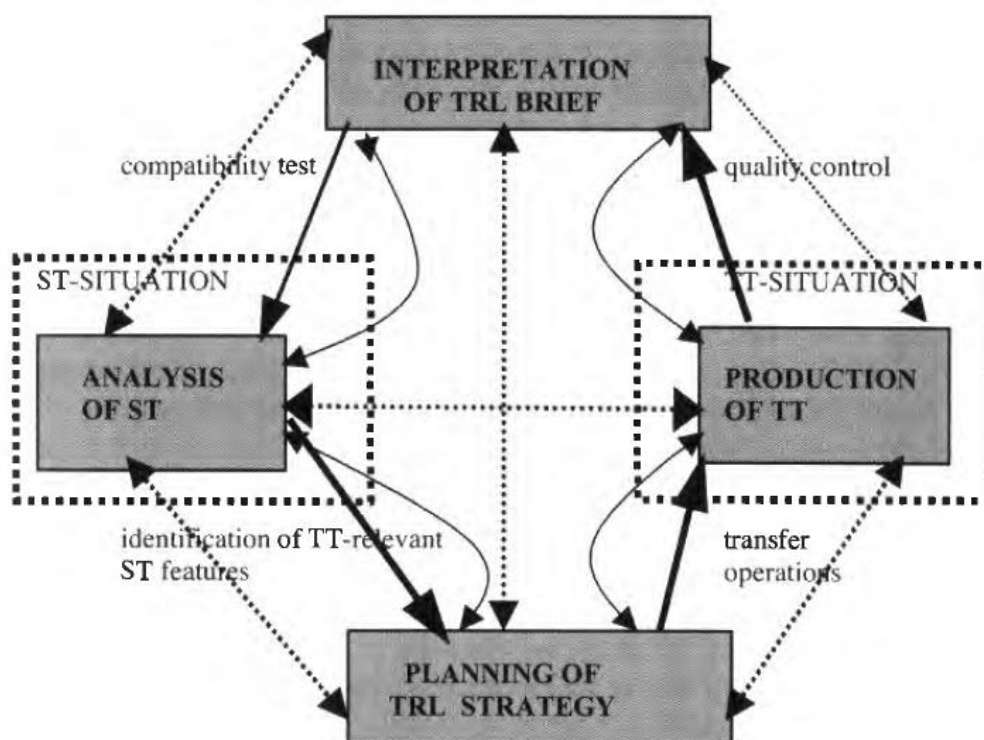
jeho kontextu včetně faktoru času. To z něj činí ideální základ pro metodologii této práce.

3 Model Nordové a čas v překladu

Zásadním rozdílem mezi pohledem Nordové (2005) a přístupy popsány v kapitole 2 je kritérium pro volbu překladatelských postupů a pro hodnocení kvality překladu. Pro Nordovou je takovýmto kritériem *skopos*, tedy účel překladu, který, jak výslovně upozorňuje, není určen ani výchozím textem jako takovým, ani jeho efektem na příjemce, ani funkcí, kterou mu přiřadil autor (2005: 10). Neshoduje se tedy s Levého (1998) požadavkem stejné konkretizace, ani s Hochelovým (1990) ideálem překladu primárního významu. *Skopos* podle ní naopak vychází z potřeb iniciátora překladu a je formulován překladatelem na základě překladatelského zadání, případně z informací o situačním kontextu, v němž má být cílový text použit (2005: 10).

Zároveň s funkčností překladu v souladu s jeho *skoposem* však Nordová také požaduje, aby byl *skopos* překladu kompatibilní se záměrem vysílatele výchozího textu – tzv. princip funkcionality a loajality (*functionality plus loyalty*) (2005: 31–32). Proto do svého modelu překladu zařazuje i důkladnou analýzu výchozího textu a jeho situačního kontextu (2005: 79).

V knize *Text Analysis in Translation* Nordová ilustruje celý model tímto schématem:

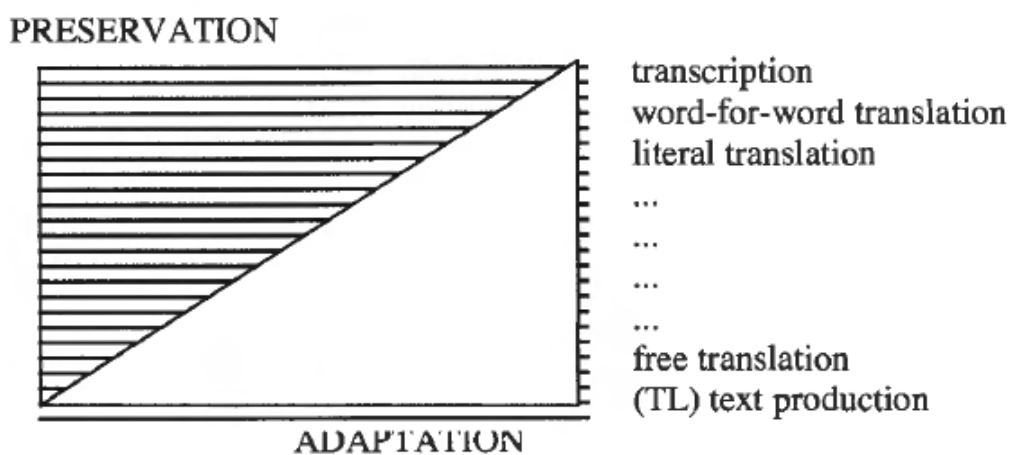


Obr. 1: Model překladatelského procesu (Nord, 2005: 39).

Prvním krokem je interpretace překladatelského zadání a určení *skoposu*. Při následné analýze výchozího textu překladatel určí, zda je text kompatibilní se *skoposem* překladu (neboli zda je *skopos* kompatibilní se záměrem vysílatele výchozího textu) a zároveň identifikuje prvky VT významné pro určení překladatelské strategie (např. prvky, které bude potřeba přizpůsobit cílovému prostředí). Výsledkem plánování překladatelské strategie je překladatelovo rozhodnutí ohledně toho, co a do jaké míry z výchozího textu zachová a co adaptuje. Poté přistoupí k samotné produkci cílového textu, který nakonec srovná se *skoposem* vytyčeným na začátku procesu, aby ověřil, že je překlad funkční (Nord, 2005: 36–39).

Zajímavou vlastností tohoto kruhového modelu je, že kromě právě nastíněného základního směru postupu (plné rovné šipky) předpokládá, že se překladatel bude podle potřeby vracet k předcházejícím krokům (přerušované šipky) (Nord, 2005: 36).⁸

Pro naše účely je důležité, že v průběhu plánování překladatelské strategie se má překladatel podle Nordové zaměřit na rozsah a míru adaptace nebo zachování vlastností originálu. Ilustruje to takto:



Obr. 2: Škála mezi ponecháním a adaptací v překladu (Nord, 2005: 33).

Takovouto škálou je podle Nordové možné zobrazit pozici překladu mezi protipóly věrnosti a volnosti z hlediska různých faktorů: formálních, obsahových, funkčních apod. Všimněme si, že toto pojetí je velmi blízké Holmesově (1972)

⁸ Nordová hovoří o tzv. „*looping model*.“

klasifikaci, kde stupně H1...n, M1 a M2 odpovídají umístění na svislé škále mezi věrností a volností a tři roviny textu (jazyková, literární a socio-kulturní) různým faktorům textu. Na rozdíl od Holmese však Nordová necílí přímo na problematiku historizace a modernizace, pouze na míru adaptace či naopak zachování vlastností VT. Nedopouští se tedy Holmesovy chyby, kterou odhaluje studie Andrienkové (2016), že by předpokládala v archaizačním překladu použití konkrétní historické variety jazyka. Do pojetí Nordové lze tedy snadno začlenit poznání Andrienkové (2016), že k historizaci nedochází použitím historické variety jako takové, nýbrž nadužíváním některých archaizujících prvků.

Důležité pro nás bude také to, že Nordová (2005) považuje všechny faktory textu a jeho kontextu za vzájemně propojené. Při popisu jednotlivých kroků analýzy VT na tyto souvislosti neustále upozorňuje, stejně jako na způsoby, jak může překladatel ze známých faktorů usuzovat na neznámé. Celý postup se trochu podobá logickým úkolům, v nichž víme, že např. pět osob bydlí v pěti domech, každá má jiného domácího mazlíčka a oblíbený film, Pavel bydlí mezi Petrem a Janou, Jana chová kočku atd. Při analýze každého faktoru narážíme na vliv, který má na ostatní faktory (i když ne nutně na všechny a ne na všechny stejně velký vliv) a který mají ostatní faktory na něj. I v této práci se budeme snažit věnovat pozornost vzájemným souvislostem mezi různými faktor neboli rovinami textu. Nordová (2005) dělí tyto faktory na extratextové a intratextové:

Extratextové faktory	Intratextové faktory
vysílatel	téma
záměr vysílatele	obsah
příjemce	presupozice
médium	stavba textu
místo komunikace	neverbální prvky
čas komunikace	lexikum
motiv pro komunikaci	větná stavba
funkce textu	suprasegmentální prostředky

Tabulka 2: Extratextové a intratextové faktory podle Nordové (2005).

Ze všech těchto kategorií nás nejvíce zajímá samozřejmě faktor času. Vzhledem k tomu, že všechny faktory jsou vzájemně propojené, však nemůžeme

z analytického postupu vytrhnout pouze tuto kategorii a ostatní nereflektovat. Proto postupně projdeme jednotlivé extratextové a intratextové faktory ve stejném pořadí, jako je uvádí Nordová (2005) a u každého budeme sledovat, jaké souvislosti s časem u nich Nordová nachází, a hledat další souvislosti, které Nordová nezmiňuje. Zároveň budeme zvažovat, které z intratextových faktorů je možné považovat za roviny, na kterých se v překladu mohou uplatňovat historizační a modernizační strategie.

3.1 Extratextové faktory

Nordová shrnuje vztahy mezi jednotlivými extratextovými faktory do schématu, v němž jsou vyznačeny přímé a nepřímé vztahy mezi nimi (Nord, 2005: 84). V tomto schématu je vyznačen pouze přímý vliv času komunikace na místo komunikace, přímý vliv vysílatele na čas komunikace a nepřímý vliv času na intratextové faktory. Až budeme procházet, jednotlivé extratextové faktory, budeme uvažovat, zda má faktor času souvislost také s jinými z nich. Pak budeme moci vytvořit nové a podrobnější schéma vztahů mezi faktorem času a všemi ostatními faktory. Je třeba zjistit, na které faktory má faktor času vliv, protože ty budou pro naše účely relevantní.

3.1.1 Vztah čas – vysílatel⁹

V seznamu informací, které má překladatel zjistit o vysílateli textu, figuruje čas napsání textu, který může dále pomoci osvětlit autorův motiv k napsání textu, použitou historickou varietu jazyka a dobové konvence textového typu (Nord, 2005: 50).

Doplňme, že čas má na vysílatele přímý vliv v tom smyslu, že určuje jeho komunikační pozadí (jeho znalosti o světě) a také to, jaké komunikační pozadí očekává u svých příjemců (presupozice). Informace, které máme o původním vysílateli (biografické údaje) nás mohou zase navést na dobu, kdy byl text napsán, pokud již není známa odjinud.

⁹ Vysílatel je původce komunikačního záměru. Může být zároveň autorem výchozího textu, nebo může formulaci svého komunikačního záměru svěřit jiné osobě, která text napíše (Nord, 2005: 48).

3.1.2 Vztah čas – záměr vysílatele

Nordová rozlišuje vysílatelův záměr od funkce, ve které text použije příjemce, a od efektu, který je výsledkem přijetí textu příjemcem. Jedná se tedy o tři různé pohledy na jeden aspekt komunikace. Jejich rozlišení považuje pro překladatele důležité zejména v případě, kdy má překlad plnit jinou funkci než originál. V takovém případě podle Nordové překlad nesmí být v rozporu se záměrem původního autora, je-li znám (Nord, 2005: 53–54).

Základní typy komunikačního záměru odvozuje Nordová ze čtyř základních funkcí textu: referenční, expresivní, fatické a apelativní. V textu podle ní může být přítomno více než jeden z těchto typů záměru a v takovém případě jsou jednotlivé záměry uspořádány v určité hierarchii, která může být v překladu z pragmatických důvodů změněna (Nord, 2005: 54–55).

Záměr autora může být podmíněn dobovou kulturně-spoločenskou situací, jako je tomu např. u edice starých anglických balad, kterou v roce 1765 vydal biskup Thomas Percy, a která je projevem právě se probouzejících snah o vydávání historických děl anglické literatury a vědeckou práci s nimi (Groom, 1999: 2). Kdyby měla být tato sbírka přeložena dnes, dokonce se stejným záměrem literárně-vědné edice, její podoba by se mohla od původní lišit kvůli odlišnosti dnešních postupů při práci s literárními prameny.

Kromě toho, jak již bylo zmíněno, u nesoučasných textů se snadno může stát, že se zamýšlená funkce – tedy záměr – oproti originálu změní, protože velký časový odstup způsobuje řadu odlišností v jednotlivých aspektech situace, v níž je text přijímán. Požadavek Nordové, že při změně funkce by nemělo dojít k rozporu se záměrem původního vysílatele, je však problematický zejména proto, že původní záměr není možné zcela objektivně zjistit, a to zvláště u textů, jejichž vysílatelé jsou již dávno po smrti.

Nordová (2005) nabízí několik způsobů, jak zjistit záměr vysílatele. Vychází z toho, že vysílatel svůj záměr signalizuje příjemci skrze text, protože chce, aby jej příjemce použil v zamýšlené funkci. Proto podle ní lze k záměru dospět na základě analýzy intratextových faktorů, přestože extratextové faktory mohou také leccos napovědět. Určení vysílatelova záměru je nejtěžší u takových textů, které nejsou konvenčně spojeny s určitou funkcí (potažmo záměrem), tj. u textů literárních a zprostředkujících vlastní názor autora či vysílatele (Nord, 2005: 53–55).

Znalost vysílatelova záměru je tedy pro Nordovou důležitá, protože překladatel tomuto záměru nesmí odporovat, maximálně smí změnit hierarchii vysílatelových záměrů. Splnění tohoto požadavku je však v praxi značně problematické. I přes doporučení, která Nordová poskytuje pro zjištění vysílatelova záměru, lze očekávat, že výsledná zjištění budou do značné míry subjektivní. A je-li objektivní stanovení záměru obtížné, co teprve hierarchie několika záměrů? Jako rozumnější se jeví její požadavek, že aby překladatel získal náhled na pravděpodobný záměr původního vysílatele, měl by dosáhnout alespoň informovanosti předpokládaného původního příjemce (Nord, 2005: 56). Uvědomme si však, že v případě historických textů to pro překladatele může znamenat nutnost poměrně rozsáhlého studia dobového kontextu (vzpomeňme na Steinerovy požadavky na překladatele starší literatury, Steiner, 1992: 18).

Shrňme, že mezi záměrem vysílatele a časem, kdy text vznikl, není přímá souvislost. Záměr však má přímý vztah k funkci, která se vlivem časového odstupu a související změnou situace příjmu může mezi výchozím a cílovým textem lišit. Proto je při překladu nesoučasných textů třeba věnovat v rámci analýzy VT pozornost i tomuto faktoru.

3.1.3 Vztah čas – příjemce

Během analýzy VT by překladatel měl podle Nordové pátrat po prvcích motivovaných zamýšleným publikem. Za důležité je považuje proto, že příjemci VT a jejich komunikační pozadí se vždy liší od příjemců cílového textu (CT), a to minimálně tím, že jsou příslušníky jiné kultury. Proto musí překladatel zvážit, zda je potřeba prvky motivované příjemcem adaptovat (Nord, 2005: 57–58). Při překladu nesoučasných textů bude rozdíl v komunikačním pozadí příjemců ještě umocněn časovým odstupem.

Překladatel by měl podle Nordové v první fázi překladu (analýza překladatelského zadání a určení skoposu) extrahovat veškeré dostupné informace o zamýšleném cílovém příjemci, které pak v rámci analýzy VT porovná se známými informacemi o výchozím příjemci (věk, vzdělání, pohlaví, status, geografický původ, atd.). Nordová upozorňuje zejména na rozdíl v komunikačním pozadí výchozích a cílových příjemců (v jejich všeobecných i specializovaných znalostech), protože z nich vyplývají autorovy presupozice, na základě kterých se rozhoduje, co zmíní, co zdůrazní a co ponechá v implikaci, protože předpokládá,

že to čtenář již ví. Zde Nordová výslovně upozorňuje na rozdílnost presupozic danou časovým odstupem (Nord, 2005: 59–60).

Vztah mezi časem a příjemcem je tedy velmi těsný a velmi významný, protože určuje celou situaci, v níž příjemce text přijímá a má zásadní vliv na autorovy presupozice.

Informace o výchozím příjemci může překladatel podle Nordové získat zejména z kotextu („*text environment*“) – poznámek, věnování, nadpisu apod. – ale také ze situačních faktorů, včetně samotného času a místa komunikace (Nord, 2005: 61).

3.1.4 Vztah čas – médium

Nordová rozeznává dvě základní média – mluvenou řeč a písmo. Kromě nich mohou existovat i hybridní média (např. písemný záznam mluvené řeči) a obě základní média mohou existovat v různých druzích jazykových projevů – např. psané texty mohou být knihy, letáky, vícesvazkové publikace, noviny, encyklopedie atd. (Nord, 2005: 63–64). Kategorie média tedy pro Nordovou zasahuje i do oblasti textových typů.

Znalost média výchozího textu může překladatele dovést k informaci o době napsání textu, protože konvence média se v čase mění (Nord, 2005: 64). Můžeme doplnit, že tento vztah funguje i opačným směrem – znalost doby napsání textu může vysvětlit některé vlastnosti dobového média.¹⁰

Médium je jediným z extratextových faktorů, které lze teoreticky považovat za rovinu, na níž se odehrává volba mezi historizací a modernizací. U ostatních faktorů většinou není na výběr – cílový vysílatel, jeho záměr, příjemce, místo, motiv i funkce tvoří situaci komunikace, kterou si překladatel nemůže vybrat. Médium však poskytuje určitou možnost volby, přestože jde spíše o volbu vysílatele než překladatele. Překlad historického textu může například vyjít jako e-kniha. Dnešní technologie však nabízejí ještě širší možnosti, jak ukazuje projekt Digital Mellini, jehož cílem je vytvoření interaktivní online edice rukopisu italského šlechtice Pietra Melliniho z roku 1681. Edice obsahuje faksimili a

¹⁰ Např. tištěná hudební notace se musela přizpůsobovat tomu, jaké štočky měl daný tiskař k dispozici, což může vést třeba k tomu, že posuvka k notě je na jiné lince než nota samotná, protože posuvka na stejné lince tiskaři právě chyběla. Dnešní hudebník by byl přesnou reprodukcí takového zápisu zmaten. Za tyto informace vděčím přednáškám MgA. Roberta Huga, PhD. na Ústavu hudební vědy Masarykovy univerzity v Brně.

transkripci italského originálu a překlad do španělštiny a angličtiny. Interaktivita spočívá v zapojení nástrojů, pomocí nichž mohou odborníci přidávat komentáře k obsahu textu i k překladům a vytvářet tak kolaborativní elektronickou publikaci (Baca, 2012).¹¹

3.1.5 Vztah čas – místo

V podkapitole o faktoru místa Nordová zmiňuje jedinou souvislost s časovým aspektem, a to fakt, že „prostor a čas jsou základními kategoriemi historické situace textu“ (Nord, 2005: 67).¹² O to překvapivější je, že v jejím diagramu vzájemných vztahů mezi extratextovými faktory je vyznačen přímý vliv času na místo komunikace (Nord, 2005: 84). Těžko říct, co se tímto vztahem myslí, zvláště když jiné a významnější vztahy v diagramu vyznačeny nejsou. Zmínili jsme například významný vliv, který má čas komunikace na příjemce, potažmo jeho komunikační pozadí a tím i presupozice, které na něj klade autor. Tento vztah však Nordová do svého schématu nezařadila, na rozdíl od vztahu čas – místo (Nord, 2005: 84).

Přestože se mohou najít vzácné případy, kdy znalost času napsání textu dovoluje překladateli usuzovat na místo jeho napsání či obráceně,¹³ těžko si představit, že by takových textů bylo mnoho. Shrňme tedy, že vztah mezi časem a místem vzniku textu jako takový pro nás není příliš relevantní, na druhou stranu kombinace údajů o místě a času je základem pro celkové zařazení textu, a může tedy být vodítkem k ostatním textovým faktorům.

3.1.6 Faktor času

Čas vzniku textu se podle Nordové (2005) nejmarkantněji projevuje tím, že odráží vývojové stádium jazyka. Nordová (2005: 70) upozorňuje, že dobová podoba jazyka neurčuje jen to, jaké prostředky autor použije, ale také to, jak jim příjemce porozumí. Obdobné vyjádření nacházíme u Steinera (1992: 18), který varuje

¹¹ Tato online publikace je nyní dostupná na adrese <<http://www.getty.edu/research/mellini/>>.

¹² „...*time and space are basic categories of the historical situation of a text.*“

¹³ Např. v případě našeho příkladového textu *The Compleat Flute-Master* může překladatel znalý širšího kontextu usuzovat, že místem vydání je Londýn, protože hudebniny se v té době jinde v Anglii téměř nevydávaly. Toto je však velmi specifický a marginální případ. Je třeba také upozornit, že takto specializovaná znalost leží mimo rámec znalostí běžného překladatele a místo vydání navíc bylo již v této době zcela běžně uváděno na titulní straně. Pokud jde o situaci, kdy známe místo, ale ne čas, lepším vodítkem k době napsání by nepochybně byly jiné faktory než samotné místo vzniku textu – např. biografická data autora nebo vysílatele.

překladaatele před tím, aby chápal slova, která se ve stejné formě používají i dnes, v jejich dnešním významu.

Specifickým jazykovým projevem časového aspektu jsou podle Nordové deiktické výrazy, které může příjemce správně interpretovat, pouze pokud zná dobu vzniku textu, nebo pokud autor textu deixi přizpůsobí předpokládané době příjmu textu, jako například autor novinového článku, který má vyjít „zítra“ přizpůsobí deixi pohledu čtenáře, pro kterého je dobou příjmu „dnes“ (Nord, 2005: 71). Tyto případy se však mohou týkat jen překladů, které vznikly velmi krátce po vzniku VT. U nesoudobých textů nehrozí nebezpečí, že příjemce pochopí např. slovo „zítra“ jako vztahující se ke dni následujícímu po dni, kdy jej příjemce přečetl, protože v naprosté většině případů ví, že čte nesoučasný text.

Doba vzniku podle Nordové (2005:71) přímo či nepřímo ovlivňuje faktory vysílatele a příjemce, totiž to, jaké mají komunikační pozadí neboli všeobecné vědomosti, což určuje vysílatelovy presupozice vzhledem k příjemci a příjemcova očekávání od textu; překladateli má tedy znalost doby, kdy text vznikl, pomoci pochopit záměr vysílatele. Dále čas vzniku textu určuje použité médium, je v něm zakotven motiv komunikace a zejména má vliv na intratextové faktory (zmněné presupozice, deiktické elementy a historickou jazykovou varietu) (Nord, 2005: 72).

Podobně jako Holmes (1972) a Popovič (1971) rozeznává Nordová (2005: 72) překlad aktualizující a historizující, přičemž se odkazuje na Popoviče. Rozhodnutí mezi aktualizací a historizací pro ni závisí na *skoposu* překladu a u klasických děl také na převládající překladatelské tradici. Uvádí Vermeerův (1981: 100) příklad německých překladů starořecké poezie, u nichž se vžilo použití hexametru, který text označuje jako „klasický“ nebo dokonce „archaický“ (Nord, 2005: 73).¹⁴ Nordová zde tedy vedle *skoposu* přiznává váhu ještě dalšímu kritériu, kterým je překladatelská tradice. Tématu překladatelské tradice se věnuje už Levý (1963/1998), nespojuje však vliv překladatelské tradice výslovně s postupy historizace a modernizace (neboli v jeho terminologii zachování či nezachování dobové specifičnosti).

¹⁴ Podobně Touroy (1995: 197) mluví o tom, že překlad Hamletova monologu do hebrejštiny pomocí původního jambu (místo anapestu, typického pro hebrejskou poezii) je projevem převládající překladatelské normy a označuje text překladu jako příslušející k určité tradici.

Z podkapitoly, kterou Nordová (2005) věnuje faktoru času, vyplývá, že faktor času má určitou souvislost s vysílatelem, jeho záměrem, příjemcem, médiem a motivem. Z intratextových pak s historickou varietou jazyka (tj. s lexikem a stavbou vět) a s presupozicemi. Při našich úvahách v této kapitole jsme navíc zjistili nějakou souvislost s časem u všech dosud analyzovaných faktorů. Už zde se tedy ukazuje, že čas může mít souvislost s daleko větším množstvím faktorů, než by se zdálo z již zmíněného schématu (Nord, 2005: 84).

3.1.7 Vztah čas – motiv

Motivem Nordová myslí „nejen důvod, proč text vznikl, ale také příležitost, pro kterou vznikl“ (Nord, 2005: 75).¹⁵ Přestože je podle ní motiv velmi úzce spjat s faktorem času, klade velký důraz na to, že oba faktory je třeba rozlišovat – zatímco čas je součástí užší situace textu, motiv spojuje tuto situaci s nějakou událostí, která leží mimo ni. Na rozdíl od faktoru času má podle ní motiv často pouze nepřímý vliv na intratextové faktory, přesto doporučuje srovnat motiv pro vznik VT s motivem pro vznik CT a zjistit, zda z rozdílů mezi těmito motivy vyplynou nějaká překladatelská rozhodnutí (2005: 76).

Přestože to tak Nordová přímo nevyjadřuje, můžeme vyvodit, že právě časový odstup (spolu s kulturním odstupem) úzce souvisí s rozdílem mezi motivem pro výchozí a cílovou komunikaci. Jak uvidíme v praktické části této práce, motivy pro vznik VT a CT se mohou lišit, což (v souhře s dalšími faktory) přispívá k rozhodnutím ohledně modernizačních a historizačních postupů.

3.1.8 Vztah čas – funkce textu

Funkci textu Nordová odvozuje „ze specifické konfigurace extratextových faktorů“ (Nord, 2005: 77), tedy i z faktoru času. Základní funkce – expresivní, informativní, operativní a fatická – se podle ní mohou dělit v téměř nekonečné množství sub-funkcí (2005: 78). Funkce zjištěná analýzou extratextových faktorů je následně potvrzena či vyvrácena analýzou intratextových faktorů (Nord, 2005: 82).

Stanovení funkce VT je pro Nordovou důležité kvůli nutnosti dodržet požadavek loajality (*loyalty*), tedy že funkce CT nesmí být v rozporu s funkcí VT

¹⁵ „However, the dimension of motive applies not only to the reason why a text has been produced but also to the occasion for which a text has been produced.“

(2005: 80). Vztah mezi funkcí VT a (kompatibilní) funkcí CT pak určuje, jaký druh překladu bude proveden: dokumentární (*documentary*), který dokumentuje již dříve proběhlou komunikaci, nebo instrumentální (*instrumental*), který je nástrojem v nové komunikaci.

Dokumentární překlad definuje Nordová jako takový překlad, který slouží jako „dokument komunikace ve výchozí kultuře“¹⁶ a jeho příjemce si je vědom, že je pouze pozorovatelem a nikoli účastníkem této původní komunikace; u instrumentálního překladu naopak komunikace probíhá přímo od autora VT k příjemci překladu (2005: 80). Instrumentální překlad je podle ní přípustný (neboli kompatibilní s funkcí VT) pouze v případě, že záměr původního autora či vysílatele nesměruje výlučně k výchozímu příjemci, ale je možné jej vztáhnout také k dalším příjemcům, tedy příjemcům překladu. V opačném případě je nutné provést překlad dokumentární (Nord: 2005, 81).

Nebudeme se zde zabývat otázkou, jak velká část překládaných historických textů by mohla spadat do které z obou kategorií, lze se však domnívat, že texty, které jejich autoři už při jejich formulaci zamýšleli i pro budoucí a jinojazyčné příjemce (životopisy slavných osobností, náboženské texty, kroniky, literární díla atp.) a jejichž překlady jsou nástrojem přímé komunikace mezi autorem VT a čtenářem překladu, jsou pravděpodobněji kandidáty na překlad než texty, které se k budoucím příjemcům neobrací a jejich překlad by byl jen dokumentem minulosti (učebnice, soukromá korespondence, osobní deníky atp.), i když i ty mohou být samozřejmě překládány. Z toho vyplývá, že u překladů historických textů bychom mohli častěji očekávat typ instrumentálního překladu.

K definici instrumentálního překladu však Nordová přidává ještě jeden rys: jeho čtenář si nemá být vědom, že čte „text, který byl v jiné podobě již dříve použit v jiné komunikativní akci (2005: 81).“¹⁷ Taková situace je u historických textů těžko představitelná, protože čtenář většinou ví, že čte nesoučasný text, který tedy s nejvyšší pravděpodobností četlo už mnoho lidí před ním. Kromě toho také většinou ví, že čte překlad, přestože je otázkou, jak silně si to uvědomuje

¹⁶ „*Documentary translations [...] serve as a document of an SC communication between the author and the ST receiver... “*

¹⁷ „*An instrumental translation [...] is intended to fulfil its communicative purpose without the receiver being aware of reading or hearing a text which, in a different form, was used before in a different communicative action. “*

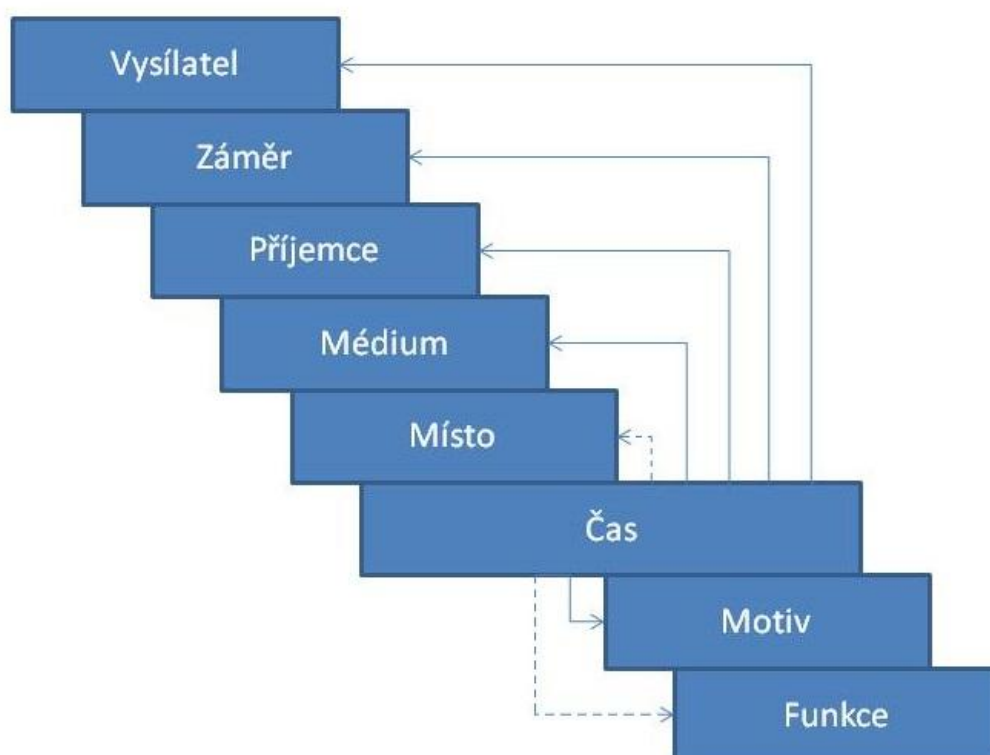
(uvědomí si např. dnešní čtenář Kosmovy kroniky, že čte překlad z latiny? Nebo dítě, které čte překlad-adaptaci Robinsona pro děti?).

I když tedy *de facto* probíhá přímá komunikace mezi autorem VT a čtenářem CT, čtenář historického textu v podstatě vždy ví, že není prvotním příjemcem, takže málokterý překlad historického textu se vejde do definice instrumentálního překladu, jak jej prezentuje Nordová. Jsou tedy všechny překlady nesoučasných textů pouhými dokumenty minulých komunikací, pro které se hodí jen takové metody jako „doslovný překlad, filologický překlad a [...] ‚exotizační překlad““(Nord, 2005: 81)?¹⁸ Domnívám se, že ne a že je proto potřeba definici instrumentálního a dokumentárního překladu pro případ nesoučasných textů poupravit, nebo s tímto rozdělením v naší práci vůbec neoperovat a použít jiný rámec. Úpravu této definice by bylo vhodné podpořit analýzou většího množství textů, a proto se v naší práci, která analyzuje jen jediný text, tohoto úkolu zdržíme a vystačíme si bez dělení na dokumentární a instrumentální překlad, přestože náš příkladový překlad poměrně přesně zapadá do kategorie překladu dokumentárního.

Funkci zde nebudeme považovat za rovinu, na níž se při překladu rozhoduje mezi modernizací a historizací. Při překladu nesoudobého textu se sice původní funkce může změnit tak, aby vyhovovala komunikačním potřebám moderních čtenářů v moderním prostředí, což by se dalo považovat za určitou „modernizaci funkce,“ na druhou stranu změna funkce může být podmíněna také změnou jiných faktorů než je faktor času (např. motiv, záměr, cílový příjemce). Tyto faktory mohou být samy ovlivněny faktorem času, v takovém případě je však vztah mezi funkcí a časem nepřímý (např. zmíněný *Robinson* mění funkci tím, že překlad je určený pro dětského čtenáře, který je ovlivněn časovým faktorem v tom smyslu, že dnešní dětský čtenář se liší od dětského čtenáře v době napsání *Robinsona*; změnu funkce vynucuje primárně změna zamýšleného příjemce a pouze sekundárně faktor času). Z těchto důvodů budeme mluvit o změně funkce a nikoli o její modernizaci nebo historizaci.

¹⁸ „Other forms of documentary translation [besides word-for-word translation] are literal translation, philological translation, and what I call ‚exoticizing translation‘ (because it tries to preserve the local colour of the source text).“

Připomeňme, že jediným z extratextových faktorů, který budeme považovat za rovinu pro historizaci či modernizaci, je médium. V této kapitole byly také přezkoumány vztahy mezi časem a ostatními extratextovými faktory a výsledkem tohoto přezkoumání je následující schéma, které upravuje podobné schéma Nordové (2005: 84) do podoby, která se soustředí pouze na vztah mezi faktorem času na jedné straně a všemi ostatními faktory na straně druhé (přímé vztahy vyznačeny plnou čarou a nepřímé přerušovanou):



Obr. 3: Vztah faktoru času k ostatním extratextovým faktorům.

U konkrétních textů se samozřejmě mohou vztahy faktoru času a ostatních faktorů lišit – čas například nemusí mít vždy rozhodující vliv na záměr vysílatele, protože však vysílatelův záměr je obecně zakotven v době a prostředí, kde se komunikace odehrává, můžeme zde mluvit o přímém vlivu. Klíčové je, že čas nějakým způsobem ovlivňuje všechny extratextové faktory.

3.2 Intratextové faktory

Intratextové faktory uvedené v tabulce 2 v pojetí Nordové (2005) vycházejí z procesu textové produkce, jak se jeví z pohledu vysílatele. Vysílatel se podle ní v textu odkazuje na určitou část mimojazykové reality (odtud intratextový faktor tématu), přitom bere ohled na znalosti příjemce (odtud presupozice) a na základě toho vybírá, co z tématu zmíní a co ne (odtud obsah); poté rozhodne o seřazení a propojení jednotlivých informací v textu (odtud stavba textu); informace jsou vyjádřeny jak neverbálními prostředky (odtud neverbální prvky) tak verbálními (odtud větná stavba, lexikum a suprasegmentální prostředky) (Nord, 2005: 88–89). Nordová opět upozorňuje, že všechny tyto faktory jsou na sobě vzájemně závislé a zároveň mohou být závislé i na extratextových faktorech. Proto opět doporučuje postupovat při analýze ve smyčkách a vracet se k již analyzovaným faktorům ve světle nových zjištění, a v souvislosti s tím také uvádí, že uvedené pořadí extratextových faktorů v analýze není nutně fixní a některé faktory lze i vypustit (Nord, 2005: 89). Zdůrazňuje také nutnost analyzovat každý faktor v závislosti na funkci, kterou plní (Nord, 2005: 91).

3.2.1 Vztah čas – téma

Nordová (2005: 94-98) upozorňuje, že pokud je téma textu součástí nějakého konkrétního kulturního kontextu, může to mít určující vliv na presupozice a vůbec na čtenářovo pochopení toho, o čem text je, i textu samotného. Pokud je tedy téma zakotveno v nějakém historickém kulturním kontextu, můžeme v takovém textu očekávat presupozice navázané na tento dobový kontext. V případě, že tyto presupozice nejsou dnešnímu čtenáři známy, nemusí textu porozumět.

Téma spolu s následující kategorií Nordové – obsahem – bychom mohli zařadit do Holmesovy (1972) „socio-kulturní“ roviny, která je nejodolnější vůči modernizaci. Všimněme si, že i v nejradikálnější modernizačním překladu analyzovaném Holmesem bylo zachováno téma – mladíci, na které „jde jaro“ a nutí je k hazardním kouskům, snad ve snaze zaujmout dívky – zatímco obsah byl částečně modernizován tím, že koně byli nahrazeni motorovými vozidly. Už modernizace obsahu může vzbuzovat pochyby, zda lze ještě vůbec mluvit o překladu, nebo se už jedná o adaptaci. Aby vůbec bylo možné modernizovat téma, muselo by být navázáno na určitou historickou realitu. Kdyby však takovéto

dobově specifické téma bylo zaměřeno za nějakou moderní paralelu, byl by to natolik podstatný zásah, že výsledkem by nutně musela být značně volná adaptace, nikoli překlad. V teoretickém modelu Nordové by navíc výsledný text mohl být jen těžko kompatibilní se záměrem původního vysílatele, proto by překlad, jehož *skopos* by zahrnoval modernizaci tématu, nebyl ani možný. Z těchto důvodů v této práci nebudeme rovinu tématu považovat za rovinu, na níž se překladatel rozhoduje mezi historizací a modernizací.

3.2.2 Vztah čas – obsah

Nordová (2005: 99) definuje obsah textu jako „referenci k předmětům a jevům v mimojazykové realitě,¹⁹ jak skutečné, tak fiktivní a upozorňuje, že součástí obsahu je i konotativní význam. U nesoučasných textů je třeba si uvědomit, že konotativní (a někdy i denotativní) význam slov může být odlišný od dnešního, jak na to upozorňuje Steiner (1992: 18).

Obsah textu je možnou rovinou modernizace/historizace, jak ukazuje Holmes (1972) na překladu básně, v němž byly prvky dobového kontextu (mladici na koních) nahrazeny prvky moderními (roceři v autech). Připomeňme však, že tato „socio-kulturní rovina“ vykazuje vůči modernizaci velkou odolnost (alespoň u příkladových textů v Holmesově studii).

Analýza obsahu musí podle Nordové určit, zda se situace uvnitř textu (situace, kterou text popisuje) liší od vnější situace, v níž se komunikace odehrává (2005: 103). Pokud se vnitřní situace od vnější liší, považuje Nordová za nutné analyzovat všechny její faktory odděleně od vnější situace. To je pro nás důležité, protože součástí vnitřní situace je i faktor času – text může popisovat situace a děje, které se odehrávaly či budou odehrávat v jiném čase, než je čas napsání textu a to může vést k jiným překladatelským rozhodnutím na škále historizace-modernizace. Například u překladu historického románu (moderního či nesoučasného) závisí použité historizační či modernizační strategie nejen na situaci, v níž byl text původně použit, ale také na vnitřní situaci textového světa. Obsah textu je hlavním zdrojem informací o vnitřní situaci včetně jejího časového faktoru, proto je analýza obsahu důležitá.

¹⁹ „By ‚content‘ we usually mean the reference of the text to objects and phenomena in an extralinguistic reality, which could as easily be a fictitious world as the real world.“

Jak již bylo zmíněno, autor textu volí obsah textu podle toho, jaké znalosti předpokládá u svých čtenářů (Nord, 2005: 88). Vzhledem k tomu, že znalosti příjemců jsou vždy více či méně dobově podmíněné, můžeme říct, že faktor času má k faktoru obsahu nepřímý vztah (skrze faktor presupozic), pokud se jedná o přízpůsobení či nepřizpůsobení obsahu znalostem novodobého příjemce. Takové (ne)přízpůsobení je historizací či modernizací na rovině presupozic, nikoli obsahu.

Pokud se jedná o historicky podmíněnou realitu vyjádřenou v textu, má obsah přímý vztah k faktoru času. Modernizace pak znamená nahrazení této historické reality realitou moderní. Jedná se jistě o okrajový postup, je však potencionálně možný a proto budeme obsah považovat za rovinu pro historizační a modernizační postupy.

3.2.3 Vztah čas – presupozice

Presupozicemi Nordová myslí tzv. pragmatické presupozice, které jsou „implicitně předpokládány vysílatelem, který je přesvědčen, že tak činí i příjemce“ (Nord, 2005: 105).²⁰ Vysílatel volí, co vyjádří a co ponechá v presupozici, a to tak, aby komunikace nebyla pro předpokládaného příjemce ani triviální, ani nesrozumitelná (Nord, 2005: 107).

Vzhledem k tomu, že znalosti, které je možné u příjemce očekávat, jsou navázány na kulturní kontext (Nord, 2005: 106), má na ně faktor času velký vliv. Proto presupozice obsažené v nesoučasném originále nemusí být pro dnešního čtenáře srozumitelné a překladatel tedy stojí před volbou, zda na rovině presupozic (v úzkém spojení s rovinou obsahu) modernizovat – tedy adaptovat text tak, aby byl pro příjemce srozumitelný – nebo naopak ponechat presupozice vázané na dobový kontext nevysvětlené. Nordová uvádí, že za normálních okolností překladatel míru explicitnosti upravuje podle znalostí cílového příjemce (2005: 108). Můžeme tedy očekávat, že se na rovině presupozic často setkáme s modernizací. Je to paradoxní vzhledem k tomu, že presupozice tak úzce souvisí s obsahem textu a s Holmesovou (1971) socio-kulturní rovinou, která by podle jeho zjištění měla být vůči modernizaci nejodolnější. Z tohoto důvodu považují za vhodné považovat v této práci obsah a presupozice za oddělené roviny.

²⁰ „These presuppositions are implicitly assumed by the speaker, who takes it for granted that this will also be the case with the listener.“

3.2.4 Vztah čas – stavba textu

Stavbě textu se Nordová věnuje na několika úrovních (Nord, 2005: 110–118):

a) pozice textu ve větším textovém celku (např. článek jako součást sborníku, román jako součást trilogie apod.);

b) makrostruktura, která zahrnuje přítomnost vložených textů neboli in-textů (přímá řeč, poznámky pod čarou, citace úryvků z jiných textů) a další typy členění textu: formální (odstavce, kapitoly) i sémantické (např. začátek a závěr textu);

c) mikrostruktura, v níž Nordová opět rozlišuje celky formální (věty a souvětí) a sémantické (informační jednotky, sdělení, fáze nějakého procesu, logické vztahy);

d) tematické uspořádání vět.

Analýza těchto úrovní stavby textu u starších textů vcelku nevyžaduje jiné postupy než u soudobých textů. Přesto Nordová (2005: 114) upozorňuje, že některé prvky stavby textu jsou typické pro určitý žánr (např. slova „Bylo nebylo...“ na začátku pohádky, morální ponaučení na konci bajky, či konvenční struktura dopisu) a v instrumentálním překladu by proto měly být přizpůsobeny konvencím cílové kultury. Vzhledem k tomu, že podoba žánru může být podmíněna i dobově, otevírá se zde zdánlivě prostor pro historizační a modernizační postupy. Je tomu ale opravdu tak? Je jasné, že překládáme-li např. osobní korespondenci nějaké historické osobnosti, těžko budeme rozvržení dopisu přizpůsobovat dnešním konvencím (adresa odesílatele, adresa příjemce, datum, oslovení apod.), ani nebudeme v novém překladu Darwinova *O původu druhů* upravovat odkazy na literaturu podle dnešních norem. Co když ale překládáme např. původní vydání pohádek bratří Grimmů? Pokud se na začátku příběhů nepoužívá žádná formule typu „Bylo nebylo...“, nebo se používá jiná, je chybou ji v překladu použít, pokud to vyžaduje *skopos*? Podobným příkladem může být adresa Alenčiny pravé nohy v *Alence v říši divů* – jak ukazuje Nordová (2018: 90–91), změna konvencí psaní adresy podle moderních a místních zvyklostí může fungovat stejně dobře nebo i lépe než ponechání původní formy.

Důvodem pro modernizaci stavby textu tedy může být vývojová změna žánrových konvencí, pokud k ní došlo a pokud je stavba daného žánru vůbec konvencionalizována. Navíc musí být přizpůsobení moderním konvencím funkčně

odůvodněno. Pokud naopak ke změně těchto konvencí v době mezi vznikem VT a CT nedošlo, nebo pokud nejsou v daném žánru konvencionalizovány, modernizace není z podstaty věci možná. Přestože je možnost modernizace stavby textu takto omezena, je v popsáných případech možná a proto v takových případech budeme stavbu textu považovat za rovinu pro historizaci či modernizaci.

3.2.5 Vztah čas – neverbální prvky

Nordová definuje neverbální prostředky funkčně, jako “znaky převzaté z jiných, nejazykových kódů, které slouží k doplnění, ilustraci, rozlišení nebo zintenzivnění významu“ (2005, 118).²¹ V případě psaných textů sem zahrnuje fotky, obrázky, ilustrace, loga, fonty, rozložení textu (rozdělení do odstavců či, v poezii, do řádků), tabulky, grafy, schémata a nákresy, značky zastupující slova či označující vypuštěná slova, číslice a uvozovky, pokud značí neologismus nebo přímou řeč či citaci (Nord, 2005, 118–122). Od neverbálních prvků rozlišuje suprasegmentální prostředky, které v psaném textu nahrazují jevy spojené s intonací, rychlostí projevu, slovním důrazem a pauzami (interpunkce, kapitálky, kurzíva, tučné písmo, uvozovky značící ironii, atp.) (Nord, 2005, 118–122).

Nordová se příliš nevěnuje ortografii, která někdy může také sloužit „k doplnění, ilustraci, rozlišení nebo zintenzivnění významu.“ Jak uvidíme i v příkladovém textu, s nímž budeme pracovat v praktické části, jako neverbální prvek může u nesoučasných textů sloužit například kapitalizace, kurzíva nebo tvar písma. Kapitalizace i kurzíva například může označovat odborné termíny nebo jiná slova, která autorovi textu připadala důležitá. Jinojazyčná slova zase mohou být zvýrazněna jiným typem písma – např. německá slova bylo dlouho zvykem psát německým gotickým písmem.²²

Kromě toho i hláskování slov prochází vývojem a je tedy dobově vázané, jak se opět přesvědčíme v příkladovém textu, jehož transkripce je zahrnuta v praktické části této práce.

Kdybychom takovouto dobově specifickou ortografii napodobili v překladu, byl by to extrémní a ojedinělý postup a výsledný efekt by mohl být až

²¹ „Signs taken from other, non-linguistic, codes, which are used to supplement, illustrate, disambiguate, or intensify the message if the text, are referred to by the functional concept of ‚non-verbal elements‘.“

²² Srovnej např. Burney (1775: 6).

komický. Přestože je ale normální ortografii v překladu modernizovat, je teoreticky možná i její historizace.

I další neverbální prvky mohou být dobově vázané. Pokud například překládáme veršovaný text, jehož originál je zapsán ve středověkém iluminovaném rukopise, má opodstatnění text doplnit např. fotokopii faksimile, na níž si čtenář může iluminace prohlédnout, což není historizace v pravém smyslu, ale je to projev snahy přiblížit čtenáři původní efekt originálu. Pokud písař šetřil místo na pergamentu a nezalamoval proto text po verších, může překladatel modernizovat rozložení textu tím, že začne každý verš na novém řádku – pokud nemá nějaké funkční opodstatnění pro zachování původního rozložení. Podobně konvence pro označování vynechávek, přímých řečí apod. se mohou v čase lišit a podle funkce překladu se může překladatel rozhodnout je zachovat nebo přizpůsobit dnešním konvencím. Neverbální prvky tedy jsou rovinou pro historizaci či modernizaci.

3.2.6 Vztah čas – lexikum

Lexikální volby jsou podle Nordové určovány jak extratextovými, tak intratextovými faktory, proto také o ostatních extratextových a intratextových faktorech mnoho vypovídají (Nord, 2005: 122).

Co se týče vlivu časového odstupu na překlad, Nordová vychází z Popoviče a uvádí, že překladatel se rozhoduje mezi překladem synchronním a aktualizacím (Nord, 2005: 127). Synchronní překlad podle ní nutně nezahrnuje napodobení dobové jazykové variety, protože „to může být pro překladatele 21. století obtížné,“²³ měl by se však alespoň vyhnout modernismům (Nord, 2005: 127). Na tomto místě připomeňme zjištění Andrienkové (2016), že k dosažení archaizace překladatelé používají některé prvky jazyka, které příjemce rozpozná jako archaické, protože v dnešním jazyce mají bezpříznakovou obdobu.

Prostřednictvím faktoru času však mohou být s lexikem nepřímo spojeny také jiné extratextové faktory. Nordová klade důraz zejména na to, že lexikální volby mohou potvrdit či vyvrátit předpoklady o vysílateli vytvořené na základě analýzy extratextových faktorů – lexikum totiž může prozrazovat charakteristiky vysílatele, jako je věk, geografický původ, sociální příslušnost, vzdělání a také

²³ „As it might be difficult for a 21st century translator to render a text in the language of the 18th century, s/he should at least take care not to use typically 21st century lexis (e.g. fashion words).“

doba, v níž žil či žije (Nord, 2005: 123–124). Tento aspekt nás může zajímat, pokud bychom neznali životopisná data vysílatele, na druhou stranu rozlišení doby napsání nesoučasného textu podle lexika je spíše úkol pro odborníka na historický vývoj jazyka, než pro překladatele. Více toho Nordová o vztahu lexika k faktoru času neříká, protože se však pro nás jedná o zásadní otázku, ještě se u ní zdržme.

Domnívám se, že pokud překladatel pracuje s nesoučasným textem, který není v jeho mateřském jazyce, a zvláště pokud není odborníkem na vývoj daného jazyka nebo se s takovými texty neseťkává často, může skutečnost, že autor VT archaizuje, i přehlédnout. Pokud tedy existuje nějaké riziko, že by výchozí text mohl být archaizující, překladatel by to měl prověřit.

Upozorněme, že skutečnost, že výchozí autor archaizuje, nemusí vždy vyžadovat archaizaci i od překladatele, jak to mnoho autorů uvádí (např. Levý, 1998: 120; Popovič, 1971: 99). Jako příklad uveďme sbírku staroanglických balad vydanou Thomase Percym roku 1765. Tato sbírka obsahuje i několik balad napsaných v Percyho době: „aby se vyvážila hrubost starších básní, každý svazek uzavírá několik moderních pokusů o stejný způsob psaní“ (Percy 1765/[1857]: XXXVIII).²⁴ Autentické balady jsou jazykově zřetelně archaičtější než „moderní“, ty však jsou zase o něco archaičtější než jazyk Percyho doby. Například báseň „The Witch of Wokey“ (Percy, [1857]: 165–167) kterou napsal „Dr. Harrington z Bathu“ roku 1748, tedy necelých 20 let před vydáním celé sbírky, obsahuje mnoho archaických tvarů: *anciente, showes, eyne místo eyes, booke, brooke*, atd. a význam dvou slov musí být dokonce vysvětlen poznámkou (Percy, 1857: 165–167). Naopak Percy ve své předmluvě píše *ancient, books* a vůbec již používá téměř dnešní pravopis (Percy, [1857]: XXXVII–XLIII). Pokud by se měla překládat celá Percyho sbírka, bylo by logické, aby buď byly novější balady o něco méně archaické (pokud by cílem bylo jazykově reprezentovat jejich novost), nebo aby všechny balady byly v zásadě v moderním jazyce bez výrazných modernismů, možná s určitými vybranými archaizujícími prvky pro navození dobového koloritu, protože všechny novodobé balady jsou výslovně označeny a účel překladu nemusí vyžadovat, aby byly „hrubé“ staré balady v kontrastu s těmi,

²⁴ „To atone for the rudeness of the more obsolete poems, each volume concludes with a few modern attempts in the same kind of writing; ...“

kteře vznikly „[v] uhlazené době, jako je ta dnešní“ (Percy, [1857]: XXXVIII).²⁵ Pokud by se však v překladech vydávala poezie anglických autorů 18. století, do níž by byla zařazena Haringtonova archaizující balada, je zde důvod k větší historizaci, která by čtenáři naznačila, že tato báseň na rozdíl od jiných, byla pro původního příjemce archaizující. Vidíme tedy, že *skopos* překladu v souhrně s okolnostmi, za nichž překlad vzniká, může mít na historizační či modernizační strategie větší vliv než charakteristiky vlastního VT a ne každý archaizující VT musí být při překladu historizován. Toto se samozřejmě netýká pouze historizačních postupů na rovině lexikální, na té je to však asi nejzřejmější.

Vraťme se ještě k rozporu mezi použitím určité historické jazykové variety, jak o tom mluví Holmes (1972) a vybíráním pouze určitých archaizujících jazykových prvků, které pozoruje Andrienková (2016). Ve skutečnosti se oba postupy nutně nevyklučují, naopak se domnívám, že je nutné je kombinovat. Když totiž vybíráme archaické prvky, které použijeme k navození dobového koloritu, můžeme vybrat takové prvky, které příjemci evokují zcela určitou dobu. Chceme-li navodit atmosféru středověku, vybereme přece jiné jazykové prostředky, než když chceme vykreslit atmosféru devatenáctého století. Tyto prostředky nutně vybíráme z různých historických variet jazyka. Důležité však je, aby je příjemce dokázal interpretovat jako náležející do dané historické epochy a zároveň jim porozuměl, což vlastně umožňuje překladateli vybírat ze slov, která jsou i dnes známá, místo aby se sám stával odborníkem na danou varietu (přestože alespoň nějaké seznámení s ní může být nezbytné, či přinejmenším užitečné). Částečná jazyková archaizace jak ji popisuje Andrienková (2016) tedy přispívá k proveditelnosti překladu.

Shrňme, že rovina lexika je jednou z rovin, kde je pro historizační a modernizační strategie nejvíce prostoru. Proto na této rovině nestačí překladateli určit, zda chce historizovat či modernizovat, musí v závislosti na *skoposu* definovat, jakým způsobem a do jaké míry chce historizaci či modernizaci využít, případně z jaké jazykové variety chce vybírat materiál pro historizaci, z čehož vyplývá zjištění, jaká studijní příprava bude nutná.

²⁵ „In a polished age, like the present, I am sensible that many of these reliques of antiquity will require great allowances to be made for them.“

3.2.7 Vztah čas – větná stavba

Větná stavba podle Nordové (2005: 129–130) může skýtat informace zejména o některých jiných intratextových faktorech – o tématu (kde složitost vět odpovídá složitosti obsažených myšlenek), o stavbě textu, o suprasegmentálních prvcích a v některých případech o presupozicích (figury jako aposiopesis). Z extratextových faktorů pak zmiňuje vliv záměru, příjemců, média a funkce na větnou stavbu (Nord, 2005: 131). Na příkladovém textu také ukazuje, jak analýza větné struktury může pomoci při interpretaci textu (Nord, 2005: 223–234). Souvislost mezi syntaxí a faktorem času ale nezmiňuje.

I syntax se však v čase proměňuje a může tedy být prostředkem historizace. Historizace můžeme dosáhnout například použitím inverze (Popovič, 1971: 103–104) – buď prohozením přídavného a podstatného jména nebo například umístěním slovesa na konec věty či jiným způsobem, který dnešní příjemce vnímá jako archaický.

Také některé archaizující morfologické tvary (např. přechodníky) mají vliv na větnou stavbu. Protože Nordová morfologii jako intratextový faktor nevyděluje, ale je to textová rovina, na níž se mohou uplatnit historizační a modernizační postupy, budeme ji jako takovou rovinu také chápat a vrátíme se k ní poté, co rozebereme všechny faktory podle Nordové.

Historizující efekt syntaxe a přechodníků můžeme pozorovat na následujícím příkladu z *Pohádek Elišky Krásnohorské* (ed. Kabešová, 1958: 44):

„Nerozmýšlel se již déle, vzchopil se rychle, a ani neposnídav, vydal se na cestu pátrat po zmizelých.“

Srovnej: „Již se déle nerozmýšlel, rychle se vzchopil, a aniž by posnídal, vydal se na cestu pátrat po zmizelých.“

Syntax tedy budeme rovněž považovat za rovinu pro historizační a modernizační postupy.

3.2.8 Vztah čas – suprasegmentální prvky

Suprasegmentálními prvky rozumí Nordová „všechny takové prvky uspořádání textu, které přesahují hranice jakýchkoli lexikálních nebo syntaktických segmentů, vět či odstavců, a rámuji fonologickou *gestalt* nebo specifický ‚tón‘

textu“ (Nord, 2005: 131–132).²⁶ Nordová klade důraz na to, že suprasegmentální prvky jsou odlišné od neverbálních prostředků, protože na rozdíl od nich jsou spjaty s verbálním materiálem textu, a od rysů spojených psychologickými, fyzickými a biografickými vlastnostmi vysílatele, protože na rozdíl od nich jsou „ovladatelné“ (Nord, 2005: 132). Řadí sem zejména prosodii, intonaci a slovní důraz a v psaném textu všechny grafické prostředky, které je vyjadřují: interpunkci, pomlčky, závorky, uvozovky, kurzívu, tučné písmo apod. (Nord, 2005: 123–135).

U literárních textů (nejen básnických) upozorňuje na důležitost fonologických rysů textu, jako jsou aliterace, asonance, rým, rytmus, melodie, onomatopoeia apod. I u neliterárních textů však podle ní intonace, tvořená v „akustické představivosti“²⁷ čtenáře, hraje důležitou úlohu při interpretaci textu, zejména v případech, kde změna důrazu působí změnu významu. Fonetická organizace textu tedy není značena jen kurzívou, tučným písmem apod., ale i volbou a uspořádáním slov, jejichž intonaci čtenář daného jazyka intuitivně interpretuje podle zažitých jazykově specifických fonetických vzorců (Nord, 2005: 135–138). Do souvislosti s časovým faktorem Nordová suprasegmentální prvky nedává, přestože na jiném místě zmiňovala (s odkazem na Vermeera, 1981: 100) archaizační efekt hexametru v německých překladech starořecké poezie (Nord, 2005, 73).

O možnosti modernizace fonetické roviny lze logicky mluvit jen v takových případech, kdy je tato rovina dobově vázaná a její realizace by se mohla alespoň potencionálně lišit, kdyby byl stejný text napsán dnes. Nemluvíme zde o fonetických rozdílech způsobených dobově odlišnou slovní zásobou či morfologií, pouze o cíleném použití zvukové stránky jazyka (tj. o aliteracích, onomatopoiích, rýmech, metrech atp.). Fonetické prvky, které v textu nehrají žádnou funkční roli, a pro které nelze najít nějaký novodobý protějšek, který by mohl plnit stejnou funkci, nelze z podstaty věci modernizovat. Z toho vyplývá, že prostor pro modernizaci či historizaci poskytují zejména rýmová a metrická schémata (která zkoumal Holmes, 1972) a také básnické formy.

²⁶ „The suprasegmental features of a text are all those features of text organization which overlap the boundaries of any lexical or syntactical segments, sentences, and paragraphs, framing the phonological ‚gestalt‘ or specific ‚tone‘ of the text.“

²⁷ „Acoustic imagination“ (Nord, 2005: 136).

Modernizace těchto prvků poezie však není tak jednoduchá, jak by se mohlo zdát. Prvním problémem je, že odchýlení od fonetických vlastností originálu nemusí nutně znamenat, že překladatelovým záměrem byla modernizace. Pokud bychom například překládali nějaký veršovaný narativní historický pramen a zamýšlenými příjemci by byli historikové (ne literární vědci), šlo by především o významovou přesnost a z toho důvodu bychom mohli upustit od snahy napodobit VT po formální zvukové stránce. Zdánlivá modernizace by tak ve skutečnosti nebyla motivována snahou text modernizovat, ale snahou o co největší faktickou přesnost. Při určování toho, zda bylo překladatelovým záměrem modernizovat fonetickou rovinu či ne, se musíme spolehnout na analýzu ostatních extratextových faktorů, protože záměr překladatele nebývá explicitně formulován (Nord, 2005: 55).

Ke změně fonetické podoby poetického textu může dojít také kvůli odlišnosti obou jazyků, přičemž modernizace opět nemusí být cílem. Např. větší délka slov v češtině oproti angličtině může vést k rozšíření básnické formy (přidání řádků nebo slabik ve verši).

U některých fonetických jevů se prolíná závislost na jazyce se závislostí na poetické či literární tradici. Čermák (2013), například soudí, že „cizorodost aliterace“, která je ve staroanglické poezii formotvorná, „v českém prostředí je spíše jazyková nežli literárně-historická.“ Zároveň i mimo poetické texty (a literární texty vůbec) i dnešní angličtina často užívá aliteraci, zatímco čeština sahá spíše po rýmu, jako např. v ustálených frázích a příslovích: *curiosity killed the cat* vs. *nebud' zvědavá, budeš brzo stará*. Když tedy překladatel aliterační poezie nahradí její principy určitou formou rýmu (jako to podle Čermáka činí třeba Josef Holeček ve svém překladu *Kalevaly* – Čermák, 2013), jedná se o modernizaci nebo o přizpůsobení cílovému jazykovému či poetickému systému? Tento problém se týká překladu poezie obecně a souvisí s „časem kultury“, o němž mluví Popovič (1971: 104), totiž že různé kultury procházejí různým vývojem, takže vývojové fáze jedné kultury nemusí být souměřitelné s fázemi kultury jiné. I poetické a veršové systémy procházejí různým vývojem, tím spíše, že do hry vstupují odlišnosti mezi jazyky. V češtině se tento problém týká všech veršových schémat, která jí z důvodu odlišnosti prosodického systému nejsou vlastní, tedy všech typů časoměrného a tónického verše (Levý, 1998: 241).

Vyřešení tohoto problému by vydalo na samostatnou publikaci a ani pak by nejspíš nebylo definitivní. Překladaře, který se chce zorientovat v historickém vývoji veršových systémů různých (evropských) jazyků, můžeme odkázat na unikátní publikaci Gasparova (1989/2003, česky 2010/2012), která se tento vývoj a vzájemné vztahy jednotlivých tradic pokouší postihnout. Celkově však můžeme na základě Gasparovovy knihy shrnout, že v jednotlivých jazycích či jazykových skupinách probíhal vývoj verše různě, takže použití určité podoby verše v daném jazyce s sebou málokdy nese pouze příznak dobové specifičnosti a naopak bývá také nositelem národního příznaku. Jedině volný verš je ve všech jazycích záležitost natolik novodobá,²⁸ že je při překladu nesoučasných textů vždy projevem modernizace.

Aby bylo možné mluvit o modernizaci suprasegmentálních prvků, musí se tedy jednat o takové funkční prvky, které jsou vázány dobově, spíše než kulturně či jazykově. Posouzení toho, zda je daný prvek vázaný na dobu vzniku textu, může od překladaře vyžadovat studium – například básnických tradic výchozí a cílové kultury, pokud s nimi již není obeznámen. Analýza VT v tomto směru překladaři napovídá, jak náročnou přípravu bude překlad vyžadovat a zda je pro něj vůbec proveditelný (např. z hlediska lhůty pro vypracování překladu).

Zmiňme ještě jeden aspekt související se suprasegmentálními prvky, a to interpunkci. U velmi starých textů může zcela chybět. Jak ukazuje Čermák (2013) na staroanglické básni *Wulf a Eadwacer*, kvůli neexistující interpunkci někdy nevíme, zda je věta tázací či oznamovací, což je v moderním překladu nutné odlišit. Zatímco podoba verše skýtá alespoň nějakou možnost volby mezi historizací a modernizací, ponechání historické interpunkce (či její nedoplnění, pokud chybí) by bylo pro dnešního čtenáře natolik matoucí, že v podstatě ani nepřipadá v úvahu.

Shrňme tedy, že suprasegmentální prvky mohou být rovinou historizace či modernizace pouze v případě dobově vázaných, funkčních fonetických figur, zejména v básnických textech, kde se však použitím analogických prostředků CJ

²⁸ Ne však ve všech jazycích stejně novodobá. Volný verš se poprvé objevuje ve druhé polovině 18. století v Německu, v průběhu 19. století se prosazuje také v anglické jazykové oblasti (poprvé u W. Whitmana), na přelomu 19. a 20. století se ujímá ve francouzštině a na počátku 20. století se rychle rozšířil do všech evropských jazyků (přestože v ruštině se dočkal široké popularity až v 60. letech). (Gasparov, 2013: 335–342.)

(soudobých či z jiné doby) vystavujeme nebezpečí, že do textu nechťíc vneseme spolu s příznakem dobovým také příznak národní.

3.2.9 Co u Nordové chybí: rovina morfologie

Morfologii Nordová nevyděljuje jako zvláštní intratextový faktor, protože však jde o rovinu, na níž mohou být potencionálně využity historizační a modernizační postupy, je třeba ji zde zmínit.

V jazyce s bohatou morfologií, jako je čeština, se na této rovině nabízí poměrně mnoho prostředků k historizaci, protože morfologie se v čase vyvíjí. Pro ilustraci jsem vybrala zastaralé morfologické prostředky z několika prvních kapitol *Pohádek Elišky Krásnohorské* (Krásnohorská, 1958: 7–58). Jde sice o text, který byl v době napsání pocitován jako dobově neutrální a nepředstavuje tedy příklad záměrně archaizující stylizace, hodí se nám však proto, že použité prostředky jsou pro dnešního příjemce archaické, aniž by byly na překážku porozumění. Představují tedy materiál, z něž je možné vybírat při stylizaci archaizujícího textu. I když nejde o vyčerpávající seznam morfologických prostředků, které lze k tomuto účelu využít, mohou sloužit pro představu, jak lze historizovat na rovině morfologie.

Velmi časté je zastaralé použití pádů, zejména 2. pádu (*ničeho nemám, toho zasluhuješ, tam nikoho není* apod.), méně 4. pádu (*být oblečen v co, odvážit se v blízkost*). Méně archaizující efekt má použití 7. pádu se slovesem *být* (*být kým čím místo být kdo co*). Někdy je sice použit stejný pád jako je v daném kontextu běžný dnes, ale pádová koncovka podstatného jména se mírně liší (*ohlíželi se po chroustu, na úsvitě*).

U sloves je oproti dnešnímu úzu výrazné častější použití přechodníků. Zastaralé je i použití předminulého času (*vracel se právě z trhu, kam byl ráno vezl vejce na prodej*) a kondicionálu minulého (*že by se byli potmě mohli nepozorovaně rozprchnout*). Imperativní forma s *-iž* byla, zdá se, už v tomto textu použita jako archaizující (*Dovoliž mi, tvoje veličenstvo, abych se tobě a tvému dvoru představil*).

Vidíme, že čeština na rovině morfologie disponuje zastaralými tvary, které je možné využít při archaizující stylizaci. Při překladu z analytičtější angličtiny je dobré si tento potenciál češtiny uvědomit.

Faktor času má, nebo alespoň potenciálně může mít, přímý vztah ke všem intratextovým faktorům. Ne všechny intratextové faktory však můžeme považovat za roviny, na nichž lze historizovat či modernizovat – modernizaci tématu považujeme v překladu za nemožnou, protože přesahuje hranice toho, co je možno ještě považovat za překlad. Všechny ostatní intratextové faktory lze alespoň v nějaké míře považovat za roviny pro historizaci a modernizaci. U suprasegmentálních prvků se tato možnost netýká celé roviny, ale jen její speciální části, u některých rovin překladatel ve většině případů modernizuje (neverbální prvky, presupozice), u jiných je standardem historizace pomocí zachování původních vlastností (stavba textu, obsah). Relativně široký prostor pro historizaci a modernizaci (příčemž konkrétní volbu strategie určuje *skopos* překladu) můžeme očekávat na rovinách spjatých s dobovou podobou jazyka: lexikum, syntax a morfologie.

4 Metodologie

4.1 Model pro volbu historizačních a modernizačních strategií

Cílem našeho modelu založeného na modelu Nordové (2005) je zaměřit se na specifické vlastnosti nesoučasných textů a poskytnout překladateli pracovní systém, který mu umožní stanovit si celkovou strategii, co se týče historizačních a modernizačních postupů. Překlad nesoučasných textů, tak jako kterýchkoli jiných textů, vyžaduje i použití jiných postupů a má i jiná hlediska, než na jaká se zde zaměřujeme – k tomu může překladateli posloužit model Nordové ve své standardní podobě. Náš upravený model cílí pouze na postupy historizace a modernizace, jak vyplývají ze vztahů mezi jednotlivými faktory modelu Nordové.

Při našich úvahách o jednotlivých faktorech či rovinách textu jsme si mohli povšimnout, že historizační a modernizační postupy netvoří homogenní skupinu, ale na různých rovinách se jedná o značně odlišné postupy. Proto zde využijeme Holmesovu myšlenku podrobnějšího členění historizace a modernizace, ale pokusíme se o takovou klasifikaci, která by co nejlépe postihovala rozdíly mezi možnými postupy.

Především vezmeme v úvahu velkou odlišnost postupů použitelných na jednotlivých rovinách a nebudeme se snažit ustanovit takové kategorie, které by se daly použít napříč všemi rovinami. Naopak se pokusíme postihnout základní typy postupů bez ohledu na to, na kolika rovinách je možné je použít. Jednotlivé typy historizačních a modernizačních postupů budeme rozlišovat podle jejich podstaty, tedy podle toho, co vlastně překladatel dělá, když historizuje či archaizuje. Začneme s typy historizace.

Některé historizační postupy znamenají prosté zachování vlastností VT, jako například historizace na rovině stavby textu znamená zachování původní stavby textu (přestože dnešní konvence stavby se v daném žánru liší). Toto budeme nazývat „historizace ponecháním“ (Hpo).

Jiné historizační postupy spočívají v použití skutečných historických prostředků CJ – například použití konkrétní historické variety jazyka, co se týká lexika, syntaxe i morfologie, nebo využití vizuálních prostředků používaných nesoučasnými texty z cílového prostředí např. typů písma. Tato kategorie se do určité míry překrývá s Hocheľovou (1990) třetí kategorií, tedy překlad významu, který mělo dílo pro soudobého příjemce, ale v jiném prostředí. V našem pojetí

však nemusí jít jen o význam, ale o jakékoli vlastnosti textu, které jsou dobově vázané. Takové postupy jsou do jisté míry extrémní a není pravděpodobné, že by byly v praxi použity častěji než marginálně, nicméně jsou potencionálně možné. Protože v nich jde o nahrazení archaických prvků VT archaickými prvky jiného jazykového a/nebo kulturního prostředí, budeme takové postupy nazývat „historizace nahrazením“ (Hn).

Ještě jiné historizační postupy spočívají v překladatelově vlastní archaizující stylizaci textu – například výběrem jazykového materiálu, který je dnešním příjemcem pocíťován jako archaický a evokuje určitou dobu, jak to popisuje Andrienková (2016), ale nepředstavuje ucelenou historickou varietu jazyka. Spadají sem však jakékoli postupy, které napodobují vlastnosti historického textu na dané rovině, aniž by usilovaly o rekonstrukci jejich přesné historické podoby, jinými slovy takové postupy, které usilují o navození dojmu „archaičnosti“ u dnešního čtenáře, ne o vytvoření textu v takové podobě, jakou by měl, kdyby byl napsán v dané historické epoše. Takovým historizačním postupům zde budeme říkat „historizace přizpůsobením“ (Hpř), protože míra a způsob historizace jsou zde přizpůsobeny cílovému příjemci.

V oblasti modernizace můžeme rozeznat podobné typy, odpadá však kategorie „ponechání“ – ponechání vlastností VT může buď působit historizačně, pokud se dnešní texty na této rovině liší, nebo (pokud by dnes daná rovina měla stejnou podobu, jako měla v době vzniku VT) není možné ji ještě více modernizovat.

„Modernizace nahrazením“ (Mn), analogicky k „historizaci nahrazením“, znamená výměnu archaických prvků VT za jejich moderní obdobu, tj. takové prvky, které by byly použity, kdyby text vznikl dnes. Na některých rovinách (zejména na rovině obsahu), jde o postup značně extrémní, na jiných (např. ortografie) naopak běžný.

Zbývá „modernizace přizpůsobením“ (Mpř). Bude pro nás znamenat přizpůsobení cílovému čtenáři v tom smyslu, že jsou použity prvky, které příjemce nepocíťuje ani jako typicky moderní nebo v rozporu se stářím překládaného textu, ale ani jako archaické. Jde *de facto* o modernizaci, protože použité prvky by nebyly použity, kdyby překlad vznikl ve stejné době jako VT, příjemce ji však jako modernizaci přímo nevnímá, protože určitá míra modernizace je při překladu nesoučasných textů normou a stává se tedy

bezpříznakovou. Například jazykové roviny je běžné tímto způsobem modernizovat, jak naznačuje hned několik autorů (Nord, 2005: 127; Levý, 1998: 120; Holmes, 1972). Tato kategorie se do značné míry překrývá s modernizací nahrazením: děje se tak ve všech případech, kdy nahrazení archaických prvků těmi, které by byly v podobném textu použity dnes (tj. modernizace nahrazením) není pro příjemce v rozporu s historickou povahou textu a odpovídá tedy zároveň definici modernizace přizpůsobením. Přesto považuji za vhodné tyto dvě kategorie rozlišovat, protože na některých rovinách je možné prvky VT buď nahradit zcela moderními, nebo pouze přizpůsobit potřebám cílového příjemce, aniž by vznikl příznak modernosti. Například právě na jazykových rovinách můžeme použít neutrální moderní jazyk, nebo úmyslně jazyk typicky moderní, který bude pro příjemce v rozporu se stářím textu. Na druhé straně spektra zase modernizace přizpůsobením může prorůst do oblasti historizace přizpůsobením – např. pokud je použit moderní neutrální jazyk doplněný o určité archaizující prvky (viz Andrienko, 2016), můžeme říct, že jsou použity oba postupy.

Typologie dostupných historizačních a modernizačních postupů tedy vypadá následovně (svislá čára značí pevnou hranici, vlnovka možnost vzájemného prostupování sousedních postupů):

Hpo | Hn | Hpř ~ Mpř ~ Mn

Základní postup při práci s příkladovými texty bude shodný s fázemi překladatelského procesu, jak je představuje Nordová (2005: 36–39), v jednotlivých krocích se však zaměříme na problémy typické pro překlad nesoučasných textů.

U příkladového textu nejprve určíme *skopos*. Protože se jedná o experiment a nemáme k dispozici překladatelské zadání, musíme *skopos* určit na základě imaginárního (ale skutečně možného) kontextu komunikace, který stanovuje extratextové faktory CT a částečně také na základě extratextových faktorů VT. Analýzou extratextových faktorů VT zjistíme pravděpodobnou funkci VT a ověříme její kompatibilitu s funkcí CT požadovanou *skoposem* (tj. ověříme proveditelnost překladu).

Při analýze se budeme extratextovými faktory zabývat jen stručně a budeme se snažit postihnout jejich vzájemné souvislosti a tím co nejlépe vykreslit

situační kontext vzniku VT. U intratextových faktorů nás budou jejich vzájemné souvislosti zajímat také, ale zde se budeme každým faktorem, neboli rovinou, zabývat zvlášť a u každého z nich popíšeme, jak se ve VT projevuje, zhodnotíme, zda je dobově specifický a pokud ano, navrhneme některý ze zmíněných historizačních či modernizačních postupů, které na této rovině použijeme při překladu. V souladu se stanovenou strategií bude vytvořen CT. Ten ještě v krátkosti zpětně analyzujeme, abychom ověřili, zda odpovídá stanovenému *skoposu*. Oproti modelu Nordové, který se soustředí zejména na analýzu VT, se náš model bude více zaměřovat na plánování postupů, které použijeme v CT.

Nordová předpokládá, že uživatel jejího modelu se bude ve smyčkách vracet k předcházejícím krokům, pokud na ně některý z pozdějších kroků vrhne nové světlo. Z důvodu přehlednosti se však v této práci budeme víceméně držet základního směru překladatelského procesu, přestože samotná práce s textem takto lineárně neprobíhala. Posloupnost jednotlivých extratextových a intratextových faktorů v analýze VT bude upravována tak, aby výklad logicky navazoval.

Součástí modelu jsou i aspekty textu, které v praxi nemá (alespoň ne primárně) na starost překladatel, a se samotnou překladatelskou prací ani nemusejí přímo souviset. Jde zejména o aspekty média, grafickou úpravu textu a ilustrací apod. Bez ohledu na to, že tyto aspekty do překladatelské práce v pravém smyslu nepatří, budeme je analyzovat a určovat pro ně historizační či modernizační postupy.

V příkladovém textu se stejně jako v jakémkoli jiném textu nachází i překladatelské problémy, které nesouvisí s časovým odstupem, a postupy, které použijeme k jejich řešení, nemohou být klasifikovány jako historizační nebo modernizační. Takové problémy nejsou předmětem této práce a jejich řešení v překladech proto až na výjimky nebude komentováno. Naopak se na každé rovině budeme zaměřovat na dobově specifické jevy – kdykoli tedy mluvíme např. o historizaci na rovině obsahu, myslíme tím historizaci dobově specifického obsahu. Obsah dobově nespecifický by totiž podle našich definic vůbec nebylo možné historizovat. Totéž platí na všech ostatních rovinách.

Závěrem zhodnotíme, v čem je navrhovaný model přínosný a kde má naopak slabá místa. Pokusíme se také vypořádat, jakou roli hraje ve výběru historizačních a modernizačních postupů *skopos*.

Výsledkem této příkladové studie nemá být překlad s komentářem. Centrální část analýzy bude (kromě identifikace dobově specifických prvků VT) spočívat zejména v plánování historizačních a modernizačních postupů před samotným vypracováním překladu, který bude následně už jen stručně okomentován.

4.2 Příkladový text

Textem, na němž zde navržený model vyzkoušíme, bude *The Compleat Flute-Master*, anonymní učebnice základů hry na altovou zobcovou flétnu z roku 1695. Tento text byl vybrán z několika důvodů. Za prvé se jedná o neliterární text *par excellence*, takže se přesvědčíme, zda je náš model vhodný pro neliterární texty. Za druhé text spadá do tematické oblasti, která je autorce jako absolventce konzervatorního vzdělání v oboru hra na zobcovou flétnu blízká.

Dopředu můžeme říct, že v tomto stručném praktickém textu nepředpokládáme mnoho předpokladů pro historizační postupy, rozhodně ne na jazykových rovinách. Funkce tohoto textu je totiž převážně informativní, takže prioritou bude zachování obsahu, zatímco estetická funkce, která by mohla odůvodňovat historizaci za účelem dodání dobového koloritu, je zde v podstatě nepřítomná.

5 Případová studie: *The Compleat Flute-Master* (1695)

5.1 Transkripce VT

Tato transkripce usiluje o co nejvěrnější zachycení podoby VT včetně grafické (ostré s, velikost písma, kapitalizace, kurzíva, rozdělení na stránky a řádky), protože i tyto prvky budeme analyzovat. Oproti reprodukci VT je transkripce snáze čitelná a číslování řádků umožňuje snadné odkazování na konkrétní místa v textu a jejich dohledávání. Notopisná vyobrazení z originálu jsou vložena jen tam, kde zabírají velkou část stránky (pro představu o grafickém rozložení originálu), nebo kde mohou pomoci k pochopení VT. Všude jinde jsou nahrazeny třemi písmeny X v hranatých závorkách, protože nejsou pro překlad důležité a zbytečně by zabíraly místo.



	[titulní stránka]
1	THE
2	[Obr.] <i>COMPLEAT</i> [Obr.]
3	Flute=Master
4	OR
5	The whole Art of playing on y ^e Rechorde, layd open in βuch easy & plain
6	instructions, that by them y ^e meanest capacity may arrive to a perfection on
7	that Instrument, with a Collection of y ^e newest & best Tunes, composed by the
8	most able Masters. to which is added an admirable Solo. fairly engraven on
9	Copper Plattes.
10	LONDON Printed & Sold by I:Hare Muscally Instruments Seller, at y ^e Golden Viol. in St. Pauls Church= yard, And at his
11	Shop in Freemans. Yard in Cornhill nere y ^e Royall Ex ^c hainge, And I:Walsh Muscally Instrument maker. in Ordinary to
12	his Majesty at y ^e Golden Harp and Haut-Boy in Katherin Street nere Summersett House, in y ^e Strand, 1695
13	price 1 ^s . ^d 6.
	[1]
14	It is evident that y ^e esteem of y ^e Flute increaβes dayly, their scarce being any eminent
15	Conβort of Muβick. Where y ^e Flutes have not their part. Many of our employ have been
16	very industrious to oblige y ^e publick in this manner. & tho they were not very full in there
17	inβtructions yet they found their endeavors very Succeβsfull Since therefore their imperfect rules
18	have proved thus fortunate we have reaβon to hope, that this attempt of ours (being more correct

19	than any yet extant having all y ^e Rules that can poßsibly be expres't by way of Printing) will have
20	an effect answerable to its design. y ^e main end wee aim. at being only y ^e publick advantage,
21	for certainly every one, whose genius inclines them to this Instrument must wonderfully be improv'd
22	by this plain & easy method, provided that they use industry and application requisite for
23	Such an undertaking. We have taken care likewise that all y ^e tunes in this Book are such as were
24	purposely contrived for y ^e Flute. & that not only y ^e learner Shall be y ^e better for it, but even they
25	who are arrived to a perfection in playing. for at y ^e end we have fixt a Solo of M ^r . Courtvill's
26	which y ^e finest hand may be improv'd by & y ^e best Masters be proud to perform. But not to
27	detain y ^e Lovers of Mußics in an impertinent harrangue, proceed we now to y ^e bußineß in hand
28	y ^r humble Servants I. H.
29	1 I.W.
	[2]
30	Example of all the plain notes gradually aßcending.
31	First Learn the Gamut
32	perfectly backwards and
33	forwards, by which you
34	acquaint your self with y ^e
35	names of these Lines & Spaces.
	<p>Example of all the plain notes gradually ascending.</p> <p><i>Thirt Learn the Gamut perfectly backwards and forwards, by which you acquaint your self with if names of these Lines & Spaces.</i></p>
36	Beneath those 5 Lines observe these 8 which answer y ^e number of holes on y ^e Flute, & thus directs you how
37	to play your Gamut, reckning y ^e upper line ye first or Thumb hole & so on, these lines on which dots are set, those
38	holes must be stop't. For example F fa ut has a dott on every Line & consequently every hole must be stop t, & so
39	where there are no Dotts y ^e holes must be open, On ye upper Line of these 8 you see a Croßs on every note after
40	G sol re ut in alt, which directs you to stop but half ye upper hole pinching it w. th the end of your Thumb, & makes

41	y ^e note Sound 8 note ^s higher then it would with y ^e hole quite stop't. But in order to play your Notes hold your Flute	
42	thus. Place y ^e middle finger of your left hand on y ^e 3 ^d hole, & y ^e 3 ^d finger of your right hand on y ^e lowest	
43	hole but one. with your right hand Thumb beneath to support your Flute. then y ^e rest of your fingers	
44	will stop y ^e other holes in course. 2	
45	[3]	
46	Of Time or the length of Notes.	
	There are two sorts of Time viz Common & Triple. To all Times in Common Time, you'll find Several marks	
47	prefixt that is to say either this [XXX] which dentotes a very slow motion, or this [XXX] signifying a somewhat	
48	faster, or this [XXX] for brisk & light Ayres, as for y ^e length of y ^e Notes when you meet with a Semibrief.	
49	it must be held as long in Playing as you can distinctly tel four.1.2.3.4. a Minnum must likewise be held	
50	as long as you can count two 1.2. & a Crotchet one 1. so that two Minnums make one Semibrief	
51	four Crotchets are as long as two Minnums eight Quavers are equivalent to four Crotchets & sixteen semi-	
52	quavers are y ^e same with eight quavers as it plainly appears from ye Example	
53	Triple Time consists of 1 prickt Minnum or 3. Crotchets or 6 Quavers or 12 Semiquavers enclos'd within	
54	one Bar as in Common Time 1. Semibrief or 2. Minnums or 4. Crotchets or 8 Quavers or 16 Semiquavers are	
55	usually Comprehended within y ^e same space A Bar is a stroak drawn across y ^e five lines [XXX] & a	
56	double Bar is compos'd of two such stroaks to certifie that a Strain ends there & that every strain	
57	must be playd twice over the peculiar marks of triple Time are describ'd either thus [XXX] or thus [XXX] or thus	
58	[XXX] the first for a grave movement. y ^e second slow & y ^e third fast w. ^{ch} last is appropriated to Jiggs & Paspies	
59	wheresoever you meet with a Dott or Prick following any Note it signifies y ^e such a note must be held	

60	half as long again as y ^e proper time of y ^e Note itβelf whether it be a Semibrief. Minnum Crotchet or Quaver.	
61		3
62	[4]	
63	Example of all the notes both Flat and Sharp.	
64	A Flat is mark't thus [XXX] and a Sharp thus [XXX] & they are eβily distinguisht for a Flat sounds half a	
65	Note lower. & a Sharp half a Note higher. then y ^e Note itselfe as you'l find by the example.	
66	Where you see those markes or rests [XXX] in any tune You are to ceace. playing y ^e length or time. of y ^e Notes	
67	over them from which Notes they take thire names. A Repeat is mark'd thus [XXX] & shew's y ^e strain must be playd	
68	twice over a bar is mark't thus [XXX] a double bar thus [XXX] & shew's y ^e strain ends there, the treble clift is mark'd thus [XXX] to	
69	know what key a tune is in observe y ^e last Note or close of the tune for by that Note the key is named: note that all	
70	Rondeaus end with y ^e first strain. 4	
	[5]	
71	The marks & Rules for graceing are these. Viz: a close shake thus [XXX] an opon shake beat or	
72	sweetning thus [XXX] the Double shake which is only on G sol re ut in alt thus [XXX] a slur thus [XXX] or thus [XXX]	
73	When y ^e heads of your notes are downward. A slur shews that y ^e notes under or over it muβt	
74	be play d in one breath, striking y ^e first of them only with your Tongue. A close shake must be	
75	play d from y ^e note or half note immediatly above. For example if you would shake on F fa ut	
76	in alt First sound G sol re ut in alt, then shake your thumb in y ^e same breath on its proper hole	
77	concluding with it on an open shake or sweetning is by shaking your finger over the half hole	
78	immediatly below y ^e note to be sweetned ending with it off. as thus you must sweeten D la sol sound	
79	your D la sol shaking the 3 ^d finger of your left hand over the half hole	

	immediately below
80	keeping your finger up. In short after a close shake keep your finger down after an open
81	shake keep your finger up. F fa ut and G .sol.re.ut in alt are both to be sweetned with the
82	fore finger of your left hand. B.fa.be.mi flat both in alt and below with the
83	middle finger of your right. B.fa.be.mi naturall which is sharp in alt and below with
84	y ^e fore finger of your right hand E.la.mi flat with y ^e middle finger of your left hand all y ^e
85	other as above directed: The double shake is to be play'd thus: place the fore and middle fingers
86	of your right hand and the middle and 3 ^d fingers of your left hand on their proper
87	holes blow pretty strong and twill sound; A.la.mi.re in alt then shake the 3 ^d finger
88	of your left hand on its proper hole concluding with that and all other fingers up
89	except the middle finger of your left and lowest but one of your right hand.
	5
90	[6]
91	When E.la.mi is to be close shook where F.fa.ut is Sharp. first Sound F.fa.ut [sharp] in y ^e same breath
92	take of y ^e middle finger of y ^e left hand, Shaking your thumb on its proper hole There are 2 other
93	Shakes which were never in any printed Flute Book before, viz F.fa.ut Sharp in a tune where G.
94	βol.re.ut is # & G.βol.re.ut in alt in a tune where A.la.mi.re is flat. The former is thus to be playd,
95	Sound G.βol.re.ut Sharp as in y ^e Scale of flatts & Sharpes directed, only taking off y ^e middle finger
96	of your left hand(it not altering y ^e Sound in y ^e least) then Shake y ^e middle finger of your right hand
97	full upon its hole concluding with it up. & it will give y ^e same Sound as if your F.fa.ut. Sharp was
98	stopt with The proper fingers. the. latter is thus. Place your fingers as directed in y ^e duple Shake
99	only adding y ^e 3 ^d finger of your right hand on its proper hole blow then Shake y ^e fore & middle
100	fingers of your right hand together full on their holes ending with them & y ^e 3. ^d finger of your
101	left hand up: All descending long notes must be close Shook. aβcending long notes Sweetned. Slur
102	down to a 3. ^d deβcending Crotchet if 2 3. ^d descending Crotchets come together Shake the first
103	Slur to the next. if 2. Crotchets happen together in one key. Sigh the first Sound the 2. ^d plain.

104	a Sigh divides a Crotchet into a prickt Quaver and Semiquaver Slurd the prick'd Quaver to be
105	on its proper key the Semiquaver on the note or half note just above. as thus you must
106	play 2 Crotchets in F.fa.ut in alt. 
	6
107	[7]
108	If 3 Crotchets come together in one key. beat y ^e first Sigh the 2. ^d the 3. ^d play plain. if 3
109	Crotchets gradually deβcend. beat the 1. st Shake on y ^e 2. ^d the 3. ^d plain. if 3 gradually ascend
110	Sigh y ^e 1. st double rellish y ^e 2. ^d the last plain provided that y ^e movement of y ^e tune be Slow
111	enough to allow the dividing your Crotchett. a double rellish divides A Crotchet into
112	A Quaver and 2 Semiquavers Slurd. The Quaver to be Shook on its proper key the 1. st
113	Semiquaver to be on the note or half note just below the latter Semiquaver on the Key
114	with the Quaver as thus A Crotchet on D.la.sol is double rellisht  flat
115	notes are generally plaid from the half note below. Sharp notes from the half note
116	above. but if the flatts are in a Sharp tune or the sharp's in a flat the rule is
117	without exception. Tho' G.βol.re.ut Sharp and A.la.mi.re flat are stopt alike,
118	Yet their difference is easily discovered in playing for when you play G.βol.re.
119	ut [sharp] you first Sound A.la.mi.re in alt and in the Same breath Slur down to
120	your G [sharp] but when you play A flat. You must first Sound G.βol.re.ut in alt
121	and in the same breath Slur up to your A flat which may serve for an example
122	to play all other flatts and Sharps.
123	7

5.2 Skopos překladu

The Compleat Flute-Master (dále CFM) je stručný didaktický text s převažující informativní funkcí, který může v dnešní době zajímat profesionální nebo studující hráče na zobcovou flétnu či muzikology, zejména díky tomu, že popisuje

tehdy používané ozdoby a způsob jejich použití. Jeho překlad by byl prvním překladem takového pramene z angličtiny.²⁹

Funkce překladového textu se bude od funkce VT mírně lišit. Mohli bychom si představit překladatelské zadání, podle nějž by překlad v cílové komunikaci již nesloužil jako didaktický text, ale jako historický pramen dokumentující výchozí komunikaci, respektive zejména ty její aspekty, které mohou být pro příjemce překladu relevantní: informace o dobové hudební praxi a všem, co s ní souvisí, např. informace o vzájemných vztazích účastníků výchozí komunikace. Základní funkce překladu však bude stejně jako u VT převážně informativní.

Významné místo bude patřit terminologii – vzhledem k tomu, že knižně zatím v češtině nevyšlo žádné podobné anglické pojednání o hudbě z této doby, neexistují pro některé typicky anglické hudební pojmy dosud žádné české ekvivalenty. Úkolem překladatele bude vhodné pojmenování těchto pojmů a identifikace původní podoby termínu, aby jej příjemce mohl případně rozpoznat ve VT nebo jiném podobném textu či hudebnině z té doby.

Představme si, že v naší imaginární situaci má být CT vydán v jedné publikaci spolu s překlady jiných podobných textů a notová příloha nebude zahrnuta.³⁰ Vzhledem k malé délce textu je možnost doplnit jej pro ukázkou fotoreprodukcí části VT.

5.3 Analýza extratextových faktorů

Podle titulní stránky byla učebnice vydána v Londýně roku 1695. O historickém kontextu doby vydání CFM se lze snadno poučit z kterékoli encyklopedie. Londýn, jehož počet obyvatel během 17. století vzrostl z čtvrt milionu na půl, byl jediným městem Anglie, které se mohlo poměřovat s největšími evropskými městy, a v rámci Anglie centrem moci i kultury. Díky tomu zde zřejmě bylo dost bohatých obyvatel s volným časem, aby se tiskly a prodávaly učebnice hudby pro

²⁹ Zatím jsou v češtině k dispozici jen Bělského překlad Quantzova *Pokusy o návod, jak hrát na příčnou flétnu* (1990) a Vytlačilův překlad Hotteterových *Základů hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboj* (2013).

³⁰ Takové situaci nahrává fakt, že text CFM není vázán na žádný určitý repertoár a při dalších vydáních takovýchto učebnic bylo zvykem repertoár obměňovat (Lasocki: 1997: 346). Bylo by vhodné v publikaci upozornit (např. v poznámce), že notová příloha, která je explicitně zmíněna v plném názvu učebnice i v úvodu, nebyla zařazena. To však s historizačními a modernizačními postupy nesouvisí.

amatéry, čemuž nasvědčuje i zmínka v úvodu CFM, že podobných učebnic již vyšlo několik a setkaly se s úspěchem. Nemusíme tedy ani vědět, že text této knihy byl v následujícím století vydán ještě mnohokrát (Dolmetsch – Mezger, 2004: xix), abychom odhadli, že potenciálních příjemců bylo dostatek, což bylo motivem pro uskutečnění této komunikace.³¹ Že je kniha určena pro začátečníky, se dozvídáme již z jejího obsažného názvu a další nahlédnutí tento předpoklad potvrzuje: kniha obsahuje jen skutečné základy hry. Fakt, že příjemce se učí z takovéto stručné příručky, dále potvrzuje, že adresátem je amatérský hráč, protože ten, kdo by usiloval o profesionální dráhu, by se učil od jiných profesionálů a ne z tak elementární učebnice. Záměr vysílatele je rovněž jasný: odpovědět na poptávku amatérů po „jednoduchých a snadných instrukcích“ ke hře na zobcovou flétnu a zároveň volbou doprovodného repertoáru (který zahrnuje „obdivuhodné sólo“ od skladatele Courtevilla) zaujmout i pokročilejší hráče. Jediné, co zůstává záhadou, je osoba autora, který se však zřejmě sám nějakým způsobem živil hudbou – jako učitel, hráč, či vydavatel (pod úvodem jsou podepsáni I. H. a I. W., tedy vydavatelé John Hare a John Walsh, což nemusí nutně znamenat, že napsali celou příručku).

Shrňme, že funkce VT je převážně informativní: příjemce má být stručně poučen o základech hry a tyto základy ovládnout pomocí repertoáru skladeb různé obtížnosti.

Nyní srovnáme funkce³² VT a CT, abychom se ujistili o proveditelnosti překladu. Funkce překladu se od funkce VT mírně liší – dnešní příjemce se nechce z příručky poučit o základech hry (k tomu má dnes mnoho kvalitnějších učebnic), ale seznámit se se specifiky anglické hudby té doby (které zde představují zejména ozdoby). Funkce obou textů jsou tedy v zásadě informativní, a přestože se mírně liší, nejsou ve vzájemném konfliktu, takže z tohoto pohledu je překlad proveditelný. VT je určen pro nepoučeného čtenáře, takže jeho pochopení by ani dnešnímu hudebnímu laikovi nemělo činit potíže. K vypracování překladu bude překladatel potřebovat základní vědomosti o hudební nauce a hře na

³¹ Pro příjemce překladu to zároveň znamená, že CFM byl ve své době v oboru důležitým textem a i proto je pro ně zajímavý.

³² Rozdílnost funkcí VT a CT souvisí s rozdílností motivů pro vznik obou textů, jak jsme již zmínili v kap. 3.1.7. Motivací vysílatele VT byla zřejmě poptávka mezi amatérskými zájemci o hudbu. Pro vysílatele překladu by naopak velké amatér nebylo dostatečným motivem pro iniciaci překladu, protože, jak jsme již zmínili, tento text je v dnešní době zajímavý zejména pro profesionály či pokročilé.

zobcovou flétnu, nebo bude potřebovat radu někoho jiného, kdo je ovládá. Jedná se ale stále o základy, takže i z tohoto pohledu by překlad měl být proveditelný.

Jak bylo vysvětleno v oddíle 3.1.4, jediný z extratextových faktorů, který lze považovat za rovinu pro historizaci a modernizaci, je médium. Metody přípravy textu a tisku jsou dnes samozřejmě jiné než v roce 1695 a projeví se zejména na vizuální stránce textu – použitých fontech, formátu stránky (dnes je běžnější formát na výšku a VT má formát na délku), případně na podobě notových příkladů, apod. Tyto změny můžeme označit jako modernizaci přizpůsobením, protože text přizpůsobujeme dnešním zvyklostem, tj. připravujeme jej v digitální podobě, používáme dnešní metody tisku, dnes obvyklý formát stránky atd.

5.4 Analýza a plánování intratextových faktorů

5.4.1 Téma

Téma textu – hra na flétnu – je navázáno na dobový kontext v tom smyslu, že vypovídá o tehdejší hudební praxi. Jak jsme vysvětlili v předcházející kapitole, téma nepovažujeme za rovinu pro historizaci a modernizaci.

5.4.2 Obsah

Obsah je na dobu vzniku VT vázán za prvé tím, co z popisované skutečnosti je na základě předpokládaných znalostí příjemce v textu verbalizováno (tím se zabývá následující pododdíl – presupozice) a za druhé tím, jaký významový obsah měla v dané době použitá slova – z nichž některá mohla od té doby nabýt významu jiného, jak jsme již několikrát zmínili.

Už samotný název nástroje, o němž text pojednává, vyžaduje přezkoumání. Ve VT se používá někdy označení „*rechorder*“, někdy „*flute*“. Dnes se pro zobcovou flétnu používá výraz „*recorder*“, zatímco „*flute*“ označuje příčnou flétnu. Na titulní straně jsou vyobrazeny tři zobcové flétny a jeden hoboj, což situaci nevyjasňuje. Je tedy třeba se obeznámit s historickými názvy zobcových fléten, například v encyklopedii *Grove Music Online*, kde se v hesle „*Recorder*“ dozvíme, že v tomto období slovo „*flute*“ znamenalo v Anglii vždy zobcovou flétnu (Lasocki, 2001).

Podobná slova jsou v textu ještě tři: „*consort*“ znamená soubor hudebníků, ne sadu nástrojů (Edwards, 2001), „*employ*“ (podstatné jm.) je zastaralá forma slova „*employment*“ a „*key*“ zde, soudě podle kontextu, neznamena klávesu ani klíč, ale tón, tedy určitou tónovou výšku. Bez předcházejícího ověření však překladatel nemusí vědět, která slova změnila význam, proto je třeba prověřit všechna, která vzbuzují podezření (např. „*genius*“ na ř. 21, „*application*“ na ř. 22 a „*harrangue*“ na ř. 27).

Modernizace na rovině obsahu v tomto textu nepřipadá v úvahu, protože dobově specifický obsah (tedy zejména popis ozdob) je tím, co příjemce překladu nejvíce zajímá. Na této rovině tedy zvolíme historizaci ponecháním. Pro překladatelskou práci to znamená, že koncepty, které v CK neexistují (dnes ani tehdy) budou muset být nově pojmenovány (s uvedením termínu ve VJ) nebo ponechány v původní formě jako výpůjčka. Detailněji se tímto problémem budeme zabývat na rovině lexika, nyní jen konstatujeme, že ať už se s chybějícími termíny vyrovnáme jakkoli, jejich obsah je třeba, s ohledem na *skopos*, v textu zachovat. Na rovině obsahu tedy jednoznačně volíme historizaci ponecháním.

5.4.3 Presupozice

Od původních příjemců se neočekávaly žádné odborné znalosti, měli však výhodu sluchové zkušenosti s tehdejší hudbou. Proto snad pro ně nebylo třeba popisovat ozdoby detailně (např. jak velkou část noty zabírá trylek), zatímco dnešní příjemce si přesnou podobou ozdob nemůže být jist. To je bohužel mezera, kterou žádný překladatel nevyplní, jinými slovy jde o presupozice, které nelze přizpůsobit dnešnímu čtenáři (modernizovat). Nebylo by to ani žádoucí, protože by došlo ke zkreslení textu jako historického pramene, což se týká i jiných případných dobově vázaných presupozic. Na této rovině tedy není jiná možnost než historizace ponecháním.

5.4.4 Stavba textu

Stavba textu je částečně podmíněna dobovými konvencemi. Typ hudebních učebnic pro amatéry je v této době v Anglii častý a jejich nejčastější podoba je

stejná jako u CFM – teoretický úvod následovaný sbírkou skladeb.³³ Jak jsme již zmínili, předpokládáme situaci, v níž se překlad CFM vydává v jedné publikaci s jinými podobnými texty a bez sbírky skladeb. Vynechání tohoto materiálu nelze dost dobře zařadit do žádné z našich kategorií historizačních a modernizačních postupů, protože se nejedná o přizpůsobení dnešním konvencím stavby hudebních učebnic – změny stavby jsou spíše vynuceny okolnostmi dané komunikace nezávisle na žánrových konvencích.

Jinak je tomu s titulní stránkou, kde je uvedeno místo a datum vydání VT. Zde se nabízí několik možností. Za prvé můžeme na stavbu titulní stránky aplikovat historizaci ponecháním, tj. přeložit ji celou „tak, jak je“. To předpokládá, že příjemce překladu si domyslí, že údaje o roku a místě vydání se vztahují k VT a ne k CT. Tuto interpretaci můžeme podpořit napodobením neverbálních prvků originálu, např. volbou historizujícího fontu a reprodukcí ilustrace zobrazující flétny a hoboj. Datum a místo vydání překladu by pak byly uvedeny na jiném místě publikace a ve formátu, který je dnes obvyklý.

Druhou možností je uvést na titulní stránce pouze (přeložený) název učebnice (případně na jedné stránce pouze zkrácený název, na další plný název), buď samotný, nebo i s datem, vydavatelstvím apod. platnými pro překlad. Vydavatelské údaje k originálu by pak byly uvedeny např. v úvodu, poznámce překladatele, či jiném paratextu. Jde vlastně o modernizaci přizpůsobením – přizpůsobujeme se dnešním konvencím, které určují, že titulní stránka překládané knihy udává vydavatelské údaje překladu, ne originálu, a už vůbec se na ní nevyskytují informace o adrese vydavatele a prodejce originálu, jak je tomu v CFM.

Máme ještě možnost zachovat na titulní stránce původní stavbu textu, aby měl příjemce překladu všechny zde uvedené informace tak říkajíc „na dlani“, ale poupravit ji tak, aby bylo jasné, že vydavatelské informace se vztahují k VT, například doplněním formulace typu „Překlad vydání, které vytiskl a prodával J. Hare, [...] v Londýně, 1695.“ Můžeme to nazvat historizací přizpůsobením, protože se snažíme zachovat co nejvíce z původní stavby textu a zároveň ji

³³ Autorka této práce na téma anglických barokních učebnic hudby vypracovala diplomovou práci, která obsahuje soupis dochovaných učebnic pro zobcovou flétnu – řada z nich je dostupných online, takže je snadné si udělat přehled o jejich základní stavbě: Břenková (2018). Viz také Mezger (1995: 419).

přizpůsobujeme potřebám příjemce CT. Toto řešení by bylo praktické například pro hudebního vědce, který pracuje s řadou pramenů naráz a potřebuje mít přehled o okolnostech jejich vzniku. Je to však poněkud nekonvenční řešení.

Řešení tohoto problému by bylo nejspíše na redaktorovi, který by musel zvolit možnost použitelnou pro všechny texty v dané publikaci. Dejme tomu, že v našem případě by šlo o první popsanou možnost – titulní stránka by obsahovala přesně ty samé informace ve stejném pořadí jako ve VT a informace o překladateli a vydavatelské údaje CT by byly uvedeny zvlášť.

Stavby titulní stránky se tedy bude týkat historizace ponecháním, zbývá však ještě rozhodnout o zbytku textu. Jeho stavba je na několika prvních stránkách signalizována nadpisy, jinde však nastupuje nová tematická část bez jakéhokoli označení. Pro přehlednost tyto části označíme nadpisy, které však uzavřeme do hranatých závorek, abychom signalizovali, že ve VT chybí. Jedná se o přizpůsobení moderním konvencím, které vyžadují, aby buď jednotlivé tematické části textu měly každá svůj nadpis, nebo aby nadpis neměla žádná. Protože tento postup slouží k co nejpřesnější komunikaci původní stavby textu, ale zároveň text přizpůsobuje potřebám a očekáváním dnešního čtenáře, budeme jej klasifikovat jako modernizaci přizpůsobením.

Fakt, že překládaný text má příjemci sloužit jako historický pramen a proto potřebuje znát jeho podobu co nejpřesněji, vstupuje do hry také na mikroúrovni stavby textu. Občas je kvůli gramatické úplnosti nebo pro lepší pochopení textu potřeba doplnit slovo či spojení, které se ve VT nevyskytuje. K dispozici zde opět máme zavedený postup uvádět takové úpravy do hranatých závorek. V jiném textu (např. v básnickém) by použití hranatých závorek působilo rušivě, v CFM je ale z hlediska *skoposu* velmi vhodné, protože jasně a přehledně označuje odchylky od VT a poskytuje tím příjemci lepší přístup k podobě původního pramene.³⁴ Abychom tento postup mohli klasifikovat jako historizaci nebo modernizaci, musel by se týkat dobově vázaných vlastností textu a být úmyslně použit k jejich přiblížení příjemci nebo naopak k signalizaci „dobovosti“. Zde je ale motivován spíše určitou zkratkovitostí VT, jejíž zachování vzhledem k požadavku na informativnost není prioritou. Když trochu předběhneme

³⁴ U pasáží, jejichž interpretace je problematická, navíc uvedeme odpovídající pasáž VT v kurzívě v závorce, abychom čtenáře upozornili na problém a poskytli mu možnost udělat si vlastní názor na to, co chtěl autor VT říci.

stanovený postup (což je v „looping model“ možné) a nahlédneme do CT (oddíl 5.6), zjistíme, že doplnění některých elementů bylo vynuceno také odlišností gramatických systémů VJ a CJ. Např. ř. 77 a 78 VT popisují, že při uzavřeném trylku na f² je třeba zatrylkovat palcem na dírci, „concluding with it on.“ V CT byl zvolen překlad „skonči s palcem na [této dírci].“ Samozřejmě bychom mohli být při značení odchylek od VT méně striktní a odchylky způsobené rozdílností jazykových systémů ponechat neoznačené. Snažíme se zde ale ukázat, že použití hranatých závorek zde – na rozdíl od doplněných nadpisů – nelze považovat za historizaci ani modernizaci, protože tento postup není motivován snahou zachovat nebo modernizovat dobově vázané prvky. Tím, co vynucuje v překladu explicitaci či doplnění, je *skopos*, který určuje, že text má vzhledem k příjemci plnit informativní funkci.

Shrňme, že na rovině stavby textu využijeme historizaci ponecháním (titulní stránka) a modernizaci přizpůsobením (nadpisy).

5.4.5 Neverbální prvky

Nejnápadnějšími dobově specifickými neverbálními prvky v CFM jsou pro dnešního čtenáře kapitalizace a kurzíva. Velká písmena jsou v tomto textu použita u všech odborných hudebních pojmů (*Note, Crotchet, Breve, Bar*, atd.) a také u dalších slov, kde důvod pro velké počáteční písmeno není vždy zcela zřejmý, ale naprostá většina z nich jsou konkrétní podstatná jména (*Rules, Printing, Book*). Většina podstatných jmen je však psána s malým písmenem. Po tečce je zde standardem psát velké písmeno, vyskytují se však případy, kdy i po tečce začíná další věta malým písmenem. Jindy zase věta není zakončena tečkou a začátek věty prozrazuje pouze počáteční velké písmeno následujícího slova, nebo větný předěl není signalizován ani tečkou, ani velkým písmenem, takže při poněkud chaotické kapitalizaci různých slov není vždy jednoduché hranice vět identifikovat (viz. např. ř. 77).

Kurzíva (nebo v tomto případě její absence)³⁵ značí zřejmě slova, která jsou původními příjemci pocíťována jako slov přejatá (*Musick, Flute, Instrument*,

³⁵ V tomto případě je celý text v kurzívě, takže slova, která by za normálních okolností byla kurzívou, jsou naopak rovným písmem. Když budeme u tohoto textu mluvit o kurzívě, budeme mít na mysli slova, která jsou zvýrazněna absencí kurzívy.

Solo, Master, Rechorde – tedy v naprosté většině slova, která jsou zároveň pojmy a proto jsou asi psána s velkým písmenem). Některé termíny jsou zvýrazněny kurzívou jen při prvním použití a dále jsou psány normálně, takže kurzíva zde slouží ke zvýraznění (potencionálně) nových termínů.

Nyní je třeba rozhodnout, jak s těmito prvky naložit. Dobová ortografie není tím, co příjemce CT zajímá, a k zachování početných zvýraznění kurzívou a velkým počátečním písmenem (které je navíc ve VT nekonzistentní) tedy není důvod. To ostatně platí pro celou oblast ortografie, která se bude řídit dnes platnými pravidly pravopisu (tj. modernizace nahrazením).

Velký podíl na neverbálních prostředcích VT má notopis. Větší část CFM, tedy „*Collection of ye newest and best Tunes*“ sice vypustíme, ale i v samotném textu se vyskytuje mnoho notových příkladů, které bude třeba graficky zpracovat – to opět není záležitost pro překladatele, jedná se však o rovinu, na níž lze historizovat a modernizovat a proto se jí zabýváme. Předpokládejme, že v naší smyšlené publikaci by nebyla obsažena faksimile originálu, kde by měl čtenář možnost prohlédnout si notaci v původní podobě (nebo by byla přiložena jen ukázka např. jedné stránky). V takovém případě by bylo vhodné použít v překladu vyobrazení převzatá přímo z originálu, protože tato mají svou vlastní vypovídací hodnotu. Např. způsob, jakým jsou zachyceny hmaty jednotlivých tónů (v tabulatuře) může být pro muzikologa zajímavý. Značení ozdob může být pro čtenáře zcela nové a je potřeba, aby se s jejich původní vizuální podobou seznámil a byl pak schopen je rozpoznat, kdyby na ně narazil v dobovém notovém zápisu. A pokud jsou tyto vizuální prvky z důvodu své dobové specifčnosti převzaty z originálu, bude kvůli grafické jednotnosti vhodné převzít i ostatní notové příklady, které nejsou dobově vázané, a graficky je upravit, aby byly čitelné a bez kazů.³⁶ Tento postup klasifikujeme jako historizaci ponecháním, protože i přes drobné grafické úpravy zůstávají notové ukázky v původní podobě.

Pak je třeba rozhodnout, co s anglickými popisky, které jsou někdy v notových příkladech obsažené. Vzhledem k tomu, že podoba písma cílového příjemce nezajímá a anglické názvy hudebních pojmů budou v případě potřeby

³⁶ Pro naše účely není třeba mít graficky dokonalé notové ukázky – jak jsme již řekli, toto není *a priori* součástí „překladatelské práce“, o kterou jde v této práci především. Proto v překladu jen označíme místa, kde jsou v originále obrázky, a to stejným způsobem, jako jsme to udělali v transkripci.

uvedeny v závorkách v textu (viz 5.4.8), přikloníme se zde k přeložení popisků do češtiny a jejich vypsání stejným fontem, jaký je použit ve zbytku textu.

Součástí roviny neverbálních prvků je zčásti i interpunkce. Nordová ji sice řadí mezi suprasegmentální prostředky, předpokládá tím však, že interpunkce odráží prozodickou stránku textu (Nord, 2005: 123–135). Netvrdíme, že v CFM interpunkce nikdy neodráží prozodii, domníváme se však, že odlišnosti od dnešních konvencí používání interpunkce pravděpodobně neznamenaají ani tak odlišnost dobové prozodie, jako spíše neustálenost pravidel pro použití interpunkce (tj. záležitost ortografie). Tato neustálenost je v CFM jasně patrná. Kromě toho, že tečky a čárky jsou od sebe mnohdy nerozpoznatelné, obojí se zjevně používá jak na konci vět, tak mezi větami v souvětí. Jak jsme již dříve předestřeli (3.2.8) *skopos* vyžadující ponechání matoucí historické interpunkce si lze jen těžko představit. I zde je třeba interpunkci modernizovat do dnes používané podoby (tj. modernizace nahrazením).

Text není členěn do odstavců, tematické celky naopak tvoří celé jednotlivé stránky, nebo i dvojstránky (např. poslední dvě pojednávající o ozdobách). Zachování tohoto členění je jednak nepraktické (překlad by nejspíše využíval nějaký dnes obvyklý formát stránky, kam by se mohlo vejít např. víc než jedna stránka VT, ale o něco méně než dvě, jako je tomu v našem případě),³⁷ za druhé by obsahoval velmi dlouhé nečleněné úseky, takže čtenáři by se v něm těžko orientovalo. Kdybychom ale text rozčlenili do více odstavců, narušujeme jeho povahu historického pramene, o jehož podobě chceme příjemce co nejpřesněji informovat. V této volbě mezi přesností a přehledností nám jako kritérium poslouží *skopos* a potřeby předpokládaného příjemce. Pokud text rozčleníme, příjemce si může myslet, že VT byl členěn stejně, otázkou však je, jestli je to pro něj relevantní. Příjemce-muzikolog se ve svých pracích bude odkazovat buď na stránky překladu, nebo na stránky VT, a v takovém případě si tak jako tak bude muset opatřit originál a o jeho stavbě se přesvědčit sám. Zachování členění originálu pro něj proto nemá význam. Pro příjemce-hudebníka pak je přítomnost či nepřítomnost odstavců ve VT zcela irelevantní. Z těchto důvodů dáme před snahou o co nejvěrnější reprodukci pramene přednost přehlednosti, z níž budou mít prospěch všichni příjemci, a rozčleníme text do tematicky soudržných

³⁷ Pro názornost a jednoduchost zde počítejme s formátem A4, jako má tato práce.

odstavců, jak by tomu bylo u textu napsaného v dnešní době – použijeme tedy modernizaci nahrazením.

K neverbálním prvkům patří také číslice, které v CT napíšeme slovy podle dnešního úzu, tj. modernizace nahrazením. Podobně znak „&“ nahradíme slovem „a“.

Shrňme, že na rovině neverbálních prvků použijeme zároveň modernizaci nahrazením (co se týče ortografie, psaní číslovek a členění do odstavců) a historizaci ponecháním (v notových příkladech), tedy dva zcela opačné postupy.

5.4.6 Suprasegmentální prostředky

Ve VT se nevyskytují žádné funkční (!) suprasegmentální prvky, které by bylo možno historizovat či modernizovat. Zopakujme, že interpunkci řadíme pod neverbální prvky (viz předcházející podkapitola). Na rovině suprasegmentálních prvků tedy nepoužijeme žádné historizační ani modernizační postupy.

5.4.7 Větná stavba

Analýzu této roviny opět stěžuje nedůsledné zacházení s interpunkcí, kvůli němuž nejsou jasně patrné hranice mezi větami. Jak jsme již uvedli, budeme používat dnešní zásady pravopisu, takže každá věta CT musí končit tečkou i když ve VT někdy tečka chybí, nebo se nachází na nesmyslném místě. Toto použití moderních pravidel interpunkce jsme však již zařadili do neverbálních prvků, takže jej zde nebudeme znovu počítat.

Doba napsání VT se na větné stavbě projevuje ve slovosledu základních větných členů, i v předložkových vazbách sloves a podstatných jmen. Tento příklad obsahuje obojí: „*proceed we now to y^e bußineß in hand*“ (ř. 27, podtržení přidáno).

Vzhledem k tomu, že *skoposem* není přiblížit příjemci větnou stavbu VT a na jazykových rovinách se v tomto textu obecně nesnažíme o vytvoření historického koloritu, není na místě syntax jakkoli archaizovat. Na této rovině je jedinou modernizační možností modernizace nahrazením, tj. použití syntaxe takovým způsobem, jako by text vznikl dnes. Modernizace přizpůsobením by znamenala použití větné stavby bez příznaku modernosti, což je v podstatě

jakákoli nehistorizující větná stavba. Těžko si představit situaci, kdy by naopak větná stavba příznakově moderní byla,³⁸ proto modernizaci přizpůsobením na této rovině nebudeme považovat za dostupnou možnost a použití moderní větné stavby budeme klasifikovat jako modernizaci nahrazením.

Upozorníme, že ne každá změna větné stavby je modernizací. Když třeba rozdělíme některá dlouhá a těžko srozumitelná souvětí (např. v úvodu textu) jde spíše o přizpůsobení *skoposu* (tj. požadavku srozumitelnosti) než nějakým dobově vázaným stylovým konvencím.

5.4.8 Lexikum

Doba napsání VT se přirozeně projevuje použitím dobového lexika – např. určitý člen *ye* a další dnes zastaralé lexikální jednotky, odlišný význam některých slov (viz 5.4.2), nebo zastaralé předložkové vazby (např. „*playing on ye rechorde*“,“ ř. 5)

Na rovině lexika se nejprve budeme zabývat tou jeho částí, která je v CFM nejproblematictější: termíny. Problémy nepůsobí všechny termíny – na řadu z nich lze jednoduše aplikovat modernizaci nahrazením a přeložit je termíny, které jsou pro dané jevy v češtině používány dnes (to se týká například notových délek: „*semibrief, minnum, crotchet, quaver, semiquaver*“ jsou noty celá, půlová, čtvrt'ová, osminová a šestnáctinová).

Oproti tomu překlad názvů ozdob, z nichž většina nemá zavedený ekvivalent, představuje problém. Tyto termíny nejsou vázány pouze dobově, ale také kulturně – nejsou jen typicky barokní, ale typické pro anglické baroko a v našem prostředí nemají obdoby ani dobové, ani moderní. Použití české nebo jiné nomenklatury s sebou nese zase vlastní a odlišný kulturní příznak a příjemce-hudebník s ní může mít spojené jiné významy, než na jaké pravděpodobně cílí VT. Použité postupy proto nemohou být čistě modernizační nebo historizační, ale jakýkoli postup zvolíme, pohybujeme se zároveň takřikajíc na ose časové a prostorové.

³⁸ Takovým případem by mohly být některé anglicizované vazby, které se v poslední době do češtiny dostávají – např. spojení „Jsem s tím v pohodě“ (zaslechnuto v neznámé televizní reklamě). U takových spojení však můžeme očekávat vysokou míru neformálnosti, což je z použití v odborném textu jako CFM, vylučuje spíše než jejich modernost.

I tak můžeme zhruba vymežit tři základní postupy, které odpovídají některému z našich typů historizace a modernizace, přestože žádný z těchto postupů nelze aplikovat na všechny použité termíny:

A) Výpůjčka termínů z VJ znamená vzdálení se cílovému příjemci, s určitými výhradami³⁹ ji proto můžeme nazvat historizací ponecháním. S touto možností jsme se setkali u Levého (1998: 121–122; kap. 2, s. 17 této práce), který mluví o možnosti ponechání výchozího jazykového materiálu v případech, „kde je lexikální jednotka nositelem významu typického pro historické prostředí originálu“ (Levý, 1998: 120). Tento postup se v odborné literatuře používá např. pro francouzské barokní ozdoby, které jsou natolik specifické, že je dnes vcelku běžné je označovat jejich francouzskými jmény (srov. Bělský, 2010; Hotteterre, 2013). Použití tohoto postupu je však zvláštní u těch ozdob, které jsou známé i dnešnímu hudebníkovi. Například oblouček – „*slur*“ – se dnes jmenuje i hraje stejně, jak je to popsáno v CFM, i když už jej nepovažujeme za ozdobu. Také u všech ozdob, které obsahují slovo „*shake*“ je z popisu zřejmé, že jde o nějaký druh trylku a je zvláštní používat pro něj anglický výraz, když je k dispozici český.

Další dvě možnosti (které označíme B a C) spočívají v přeložení termínů do CJ, což je v podobných textech častější postup než výpůjčka. Například Vratislav Bělský, autor téměř všech existujících českých překladů barokních hudebních pramenů, ve svém překladu Quantzova *Pokusy o návody* (1990) sice u ozdob uvádí při prvním výskytu i názvy v němčině a dalších jazycích, v textu však většinou používá české názvy. Naše dvě možnosti překladu termínů se budou lišit ve způsobu a míře využití již existujících českých termínů.

B) První „překladovou“ možností je použít existující termíny jen tam, kde je k dispozici kulturně neutrální český ekvivalent – tj. takový, který nenese příznak „národní specifičnosti“, jak by řekl Levý, ale je spíše mezinárodní povahy. To platí např. pro slovo „trylek“, které se běžně používá ve vztahu k hudbě různých národních stylů. Termíny, pro které takový kulturně neutrální ekvivalent není k dispozici, pak přeložíme víceméně „doslovně“ a vytvoříme tak nové kalky, které nejsou zatíženy žádným národnostním příznakem. Příkladem

³⁹ Historizace ponecháním by podle naší definice (viz 4.1) znamenala použití lexika určité historické jazykové variety. O tom, zda je výpůjčka z historické variety jiného jazyka také historizace, by se dalo polemizovat. S vědomím, že jde o zjednodušení, ji tak ale klasifikujeme.

takového kalku může být překlad termínu „*sweetning*“ třeba jako „zjemnění.“ Tyto dva postupy se mohou i kombinovat, takže vznikne kolokační termín⁴⁰ – např. „*closed shake*“ můžeme přeložit jako „uzavřený trylek“. Takový postup můžeme klasifikovat jako modernizaci nahrazením, protože sice používáme nové termíny, ale právě proto, že jsme je nově vytvořili, příjemce je nebude pocíťovat jako tak moderní, jako dnes používané termíny, které již samy o sobě mohou být zatíženy příznakem modernosti. Tato možnost je proto vhodná, pokud se chceme vyhnout příznakovosti – časové i národní – a dát tak najevo stylovou odlišnost anglických ozdob: např. že „*sweetning*,“ trylek na první volné půldírce pod poslední zakrytou půldírkou, je něco jiného než francouzské „*flattement*,“ neboli vibrato tvořené jakoby hlazením okraje první nebo některé následující dírky pod poslední zakrytou dírkou prstem ze strany (srov. Hotteterre, 2013: 33 a 41). Možnost B usiluje o vytvoření termínů srozumitelných dnešnímu příjemci, které se ale vyhýbají příznaku modernosti, proto ji klasifikujeme jako modernizaci přizpůsobením.

C) Třetí možnost se snaží o přiblížení příjemci tím, že zvláštní anglické termíny nahradí dnes běžným hudebním názvoslovím, jde tedy o modernizaci nahrazením. Spočívá v použití „učebnicových“ moderních termínů všude tam, kde je to možné, tedy pokud moderní pojem označuje alespoň v principu stejný jev. Tam, kde termín chybí, však je nutné se uchýlit k neologismu nebo výpůjčce.

V následující tabulce je nastíněno, jak by mohly vypadat názvy ozdob při využití těchto možností. U možností B a C se předpokládá uvedení původního anglického názvu v poznámce či závorce (pokud už není přímo použit jako název ozdoby).

⁴⁰ Spojení „kolokační termín“ chápeme podle Bozděchové, 2009: 60–64.

A	B	C
close shake	uzavřený trylek	trylek
open shake/sweetning/beat	otevřený trylek/zjemnění	vibrato
double shake	dvojitý trylek	dvojitý trylek/double shake
slur/oblouček	oblouček/svázání	legato
sigh	vzdech	vzdech/sigh
double rellish	dvojitá okrasa ⁴¹	dvojitý odraz

Tab. 3: Možné postupy při překladu termínů v CFM.

Zhodnotme nyní, která možnost se z hlediska *skoposu* jeví jako nejvhodnější. Možnost A je nevýhodná tím, že v českém textu se s nesklonnými anglickými slovy těžko zachází a i pro čtenáře může být výsledný text krkolomný. VT navíc od některých termínů odvozuje i slovesa, což by s výpůjčkami v českém textu nebylo možné. Možnost C zase využívá řadu termínů převzatých z italštiny, což by mohlo vyvolávat mylný dojem, že i ve VT se používá italské hudební názvosloví. Také se tím do textu vnáší národní příznak, který v originálu není přítomen. Proto se mi jako nejvhodnější jeví možnost B. U termínu „*double rellish*,“ by ještě bylo možné využít existující termín „odraz“ a přeložit jej „dvojitý odraz.“ „Odras“ je drobná nota přivázaná k ozdobované notě těsně před tím, než nastoupí nota následující. Podle popisu v CFM je „*double rellish*“ něco podobného, jen se dvěma krátkými notami, které se přiváží za ozdobovanou notu. Od dnešního odrazu se však liší pevně danou délkou všech not, které jej tvoří. I přes tuto drobnou odchylku termín „odraz“ svým významem odpovídá podstatě pojmu „*double rellish*,“ a spojení „dvojitý odraz“ je zároveň neologismem bez dobového příznaku, a proto jej v překladu použijeme.

Vidíme zde, že volba jednotné historizační či modernizační strategie je u oblasti textu, kde se problémy způsobené časovým odstupem prolínají s problémy vyplývajícími z jazykových a kulturních odlišností (a snad i s problémy překladatelských norem), velmi obtížná. Výsledek našeho snažení o volbu postupu pro překlad termínů označujeme jako modernizaci přizpůsobením,

⁴¹ Podle slovníků slovo „*relish*“ v této době znamenalo „příjemná, pikantní chuť.“ Podobně jako u „*sweetning*“ jsme ale sémantické pole „chuť“ z překladu vypustili, protože v češtině není zvykem spojovat hudbu s chuťovými vjemy a název ozdoby „dvojitá pochoutka“ by působil nepatřičně.

z terminologického hlediska by však bylo přesnější říci, že vedle zavedených termínů tvoříme nové kalky, případně kolokační termíny spojující zavedený termín s dalším slovem.

Přítom jsme zatím probrali jen specializovanou část lexika. Text ale obsahuje i obecnou slovní zásobu. U té však dobový příznak není pro cílového příjemce důležitý, takže není důvod usilovat o jeho přenesení. Použijeme tedy neutrální moderní slovní zásobu, která nenesé archaizující příznak, ale neobsahuje ani výrazné modernizmy. Například na začátku první stránky „*It is evident that...*“ nepřeložíme „Je evidentní, že...“, ale „Je zřejmé, že...“ Obě spojení by se dnes mohly v podobném textu objevit, slovo „evidentní“ však působí daleko moderněji. Podobně se můžeme rozhodovat mezi „dosavadními“ a „existujícími“ (řádek 19) nebo mezi „nadáním“ a „talentem“ (ř. 21). Tento postup přesně zapadá do naší definice modernizace přizpůsobením (viz 4.1).

Shrňme, že postupy, které chceme použít na rovině lexika, lze i přes jejich zdánlivou různorodost všechny zařadit do kategorie modernizace přizpůsobením (pokud uvedení některých termínů také ve VJ neklasifikujeme zvlášť jako historizaci ponecháním), a to proto, že všechny tyto postupy spojuje snaha vybrat z moderní slovní zásoby takové lexikální jednotky, které nenesou příznak modernosti, neboli jsou pro dnešního příjemce dobově neutrální.

5.4.9 Morfologie

Dobově specifické morfologie odlišné od dnešní se ve VT vyskytuje velmi málo. Jde v podstatě jen o zastaralé slovesné tvary: „*Confort of Mußick. Where ye Flutes have not their part*” (řádek 15) a „*even they who are arrived to a perfection in playing*” (řádek 24–25, podtržení přidáno).

I kdyby však byla zastoupena výrazněji, *skopos* neodůvodňuje použití archaizujícího jazyka, jak jsme již podotýkali u jiných jazykových rovin (5.4.7 a 5.4.8). Podobně jako u větné stavby (5.4.7) si jen těžko můžeme představit morfologii příznakově moderní, takže opět odpadá možnost modernizace přizpůsobením a zbývá jen možnost modernizace nahrazením, tedy, použití takové morfologie, jaká by v podobném textu byla použita dnes. Proto například nepoužijeme přechodníky, 2. pád ve spojení se slovesem „být“ nebo zastaralé

konstrukce jako „jak vidno“ místo „jak je vidět“ (v CT na konci prvního odstavce pod nadpisem „O metru a délce not“, ve VT na ř. 52).

Rovina morfologie je spojena ještě s jedním zajímavým aspektem, který se projeví pouze v cílovém textu, a totiž s otázkou, zda čtenáři tykat, vykat, či se osobnímu oslovení zcela vyhnout a používat např. 1. osobu množného čísla (např. „flétnu držíme tak a tak“). Tento problém souvisí s celkovým tónem textu, tedy s rovinou suprasegmentálních prvků, „fyzicky“ se však v češtině projeví právě na rovině morfologie. V angličtině se naopak tykání a vykání nevyskytuje, takže se můžeme opřít pouze o použití osobních zájmen, z nichž se velmi často vyskytuje „you“ a tón textu, který je poměrně strohý, přímočarý a nevyznačuje se velkou formálností (snad s výjimkou úvodu). Zajímavou konstantou textu je také rozkazovací způsob. Při překladu se můžeme buď přiklonit k dnešnímu úzu didaktické literatury pro dospělé a zvolit méně osobní styl (např. zmíněnou 1. osobu množného čísla, nebo alespoň vykání), nebo se pokusit zachovat tón originálu tím, že na rovině morfologie zvolíme tykání. To by také mohlo evokovat styl starých kuchařských knih a mít tedy historizační efekt. Z hlediska *skoposu* bychom mohli obě varianty považovat za přijatelné, v tomto případě však zvolíme možnost tykání, protože lépe vystihuje tón originálu. Použitím tohoto postupu vneseme do zvolené modernizace nahrazením přece jen trochu archaizující prvek, čímž se částečně dostáváme na pole historizace přizpůsobením. Zde se ukazuje prolínání jednotlivých postupů, na něž jsme upozorňovali v kapitole 4.1.⁴²

⁴² Přijmeme-li argument, že Mpř na této rovině není možná, Hpř a Mn se stávají sousedícími kategoriemi a mohou se tedy prolínat.

5.5 Shrnutí překladatelské strategie

Plánované postupy na jednotlivých rovinách shrnuje následující tabulka:

Médium	Mpř
Obsah	Hpo
Presupozice	Hpo
Stavba textu	Hpo, Hpř
Neverbální prvky	Hpo, Mn
Suprasegmentální prostředky	–
Větná stavba	Mn
Lexikum	
a) termíny zavedené	Mpř
b) termíny nové	Mpř (+Hpo)
c) obecná slovní zásoba	Mpř
Morfologie	Mn~Hpř

Tab. 4: Shrnutí překladatelské strategie pro překlad CFM.

Přestože jsme u tohoto textu předpokládali malou míru historizace, vyskytují se historizační postupy v našem plánu překvapivě často. Je tomu tak u rovin spjatých s významovou stránkou textu (obsah, presupozice), na rovině stavby textu a částečně v neverbálních prostředcích. Na rovině lexika se jedná pouze o uvedení některých termínů v CJ, což je vcelku zanedbatelné. Společným jmenovatelem historizovaných prvků je, že dokumentují ty stránky výchozí komunikace, které jsou pro předpokládané příjemce relevantní, a proto se je v překladu snažíme zachovat v podobě co nejbližší originálu. Roviny spjaté s dobovou podobou jazyka pak pro příjemce nejsou relevantní, a proto budou v překladu uvedeny do moderní bezpříznakové podoby.

Všimněme si, že jen jeden postup není plánován na žádné z rovin, a to historizace nahrazením, tedy použití takových prvků, které by byly použity v češtině v době napsání VT, popř. jiné nesoučasné době.

5.6 Cílový text

[Obr.] Dokonalý
flétnista [Obr.]

neboli

celé umění hry na zobcovou flétnu předložené v tak snadném a jasném návodu, že s jeho pomocí lze i s nejskromnějším nadáním dosáhnout ve hře na tento nástroj dokonalosti; doplněno sbírkou nejnovějších a nejlepších skladeb od nejschopnějších mistrů, s obdivuhodným sólem navíc; pěkně vyryto do měděných tabulek.

Londýn; vytiskl a prodává J. Hare, prodejce hudebních nástrojů, U Zlaté violy ve dvoře Sv. Pavla a ve svém obchodě ve Freemanově dvoře v Cornhillu blízko královské burzy; a J. Walsh, výhradní výrobce hudebních nástrojů pro jeho Veličenstvo, U Zlaté harfy a hoboje v Catherine Street blízko Sommerset House ve Strandu, 1695.

Cena 1 šilink, 6 pencí

[Předmluva]

Je zřejmé, že zobcová flétna dosahuje každým dnem většího uznání, protože stěží najdeme významný hudební soubor, v němž by zobcové flétny neměly místo. V našem povolání se již mnozí v tomto směru pokusili veřejnost obohatit, a přestože jejich návody nebyly příliš podrobné, jejich snahy se setkaly s úspěchem. A protože jejich nedokonalá pravidla od té doby prokázala svou prospěšnost, máme důvod doufat, že tento náš pokus (který je správnější než všechny dosavadní a obsahuje všechna pravidla, která lze tiskem vyjádřit) naplní svůj účel a hlavní cíl, o němž usilujeme, a tím je pouze veřejný prospěch. Každý, koho jeho nadání vede k tomuto nástroji, musí s pomocí tohoto jasného a snadného postupu dosáhnout zázračného pokroku, pokud vynaloží takovou píli a snahu, jakých je k tomu třeba. Také jsme si dali záležet, aby všechny skladby¹ v této knize byly napsány přímo pro zobcovou flétnu, a aby pomohly ke zlepšení nejen začátečníkovi, ale také tomu, kdo již ve hře dosáhl dokonalosti. Na konec [knihy] jsme totiž připojili sólo od pana Courtvilla, na němž se zlepší i nejdovednější ruka a nejlepším mistrům bude ctí jej hrát. Abychom však milovníky hudby nezdržovali nemístnými proslovy, přejdeme nyní k věci samé.

Vaši pokorní služebníci I. H. a I. W.

Tabulka všech základních not ve stoupající řadě

Nejprve se skvěle nauč škálu (*Gamut*) popředu i pozpátku. Tím se obeznámíš se jmény těchto linek a mezer.

Example of all the plain notes gradually ascending.

First Learn the Gamut perfectly backwards and forwards, by which you acquaint your self with the names of these lines & spaces.

Line/Space	Note Name	Fingering
1st Line	F faut.	Thumb
1st Space	G folreut.	1st Finger
2nd Line	A lamire.	2nd Finger
2nd Space	B lab emi.	1st Finger
3rd Line	C fol faut.	2nd Finger
3rd Space	D la folre.	3rd Finger
4th Line	E la.	4th Finger
4th Space	F faut. in alt.	Thumb
5th Line	G folreut. in alt.	1st Finger
5th Space	A lamire. in alt.	2nd Finger
Above Staff	B lab emi. in alt.	1st Finger
Above Staff	C fol fa. in alt.	2nd Finger
Above Staff	D la fol. in alt.	3rd Finger
Above Staff	E la. in alt.	4th Finger

Pod těmito pěti linkami si povšimni dalších osmi, které odpovídají počtu dírek na flétně a ukazují Ti, jak hrát škálu. Horní linka je pro první, neboli palcovou díрку a tak dále. Kde jsou na linkách tečky, tam musí být dírky zakryté.

¹ Doprovodná sbírka skladeb není součástí této publikace; pozn. vyd.

Například f^1 má tečku na všech linkách, takže musí být zakryté všechny dírky. Kde tečky nejsou, dírky musí být odkryté. Na horní z těchto osmi linek vidíš u každé noty po g^2 křížek, což znamená, že máš přitisknutým bříškem palce zakryt jen polovinu horní dírky. Díky tomu nota zazní o osm tónů výše, než kdyby byla dírka zcela zakrytá. Abys však mohl hrát, drž flétnu takto: polož prostředníček levé ruky na třetí dírku a prsteníček pravé ruky na druhou nejspodnější dírku, zatímco tvůj pravý palec flétnu podpírá zespod. Ostatní prsty pak zakryjí zbývající dírky.

O metru a délce not.

Jsou dva druhy metra: sudé (*common*) a liché (*triple*).

Ke všem druhům sudého metra najdeš na začátku [skladby] různé značky: buď tuto [XXX], která značí

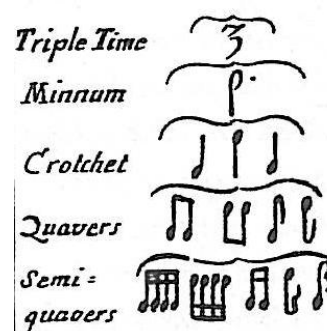
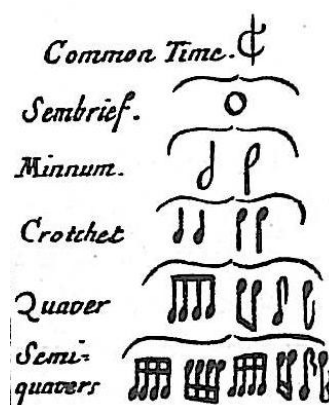
velmi pomalé tempo, nebo tuto [XXX], která značí o něco rychlejší, nebo tuto [XXX] pro svižné a lehké

ayry. Co se týká délky not, když se setkáš s celou notou, je třeba ji držet tak dlouho, za jak dlouho

zřetelně napočítáš do čtyř. Půlovou je zase třeba držet tak dlouho, abys mohl napočítat do dvou, a čtvrtovou do jedné, takže dvě půlové dávají dohromady jednu celou, čtyři čtvrtové jsou stejně dlouhé jako dvě půlové, osm osminových se rovná čtyřem čtvrtovým a šestnáct šestnáctinových trvá stejně jako osm osminových, jak je jasné vidět z příkladu.

V lichém metru je v jednom taktu jedna půlová s tečkou, nebo tři čtvrtové, nebo šest osminových, nebo dvanáct šestnáctinových, zatímco v sudém metru je ve stejném prostoru obvykle jedna celá, nebo dvě půlové, nebo čtyři čtvrtové, nebo osm osminových, nebo šestnáct šestnáctinových. Taktová čára (*bar*) je čára přes všech pět linek [XXX] a dvojitá taktová čára

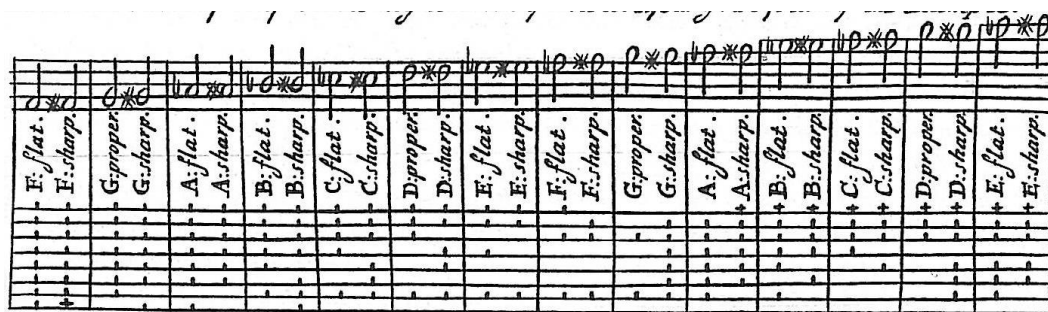
(*double bar*) se skládá ze dvou takových čar, což značí, že tam končí část [skladby] a že každá část se má zahrát dvakrát. Značky vyhrazené pro liché metrum se píšou buď takto [XXX], nebo takto [XXX], nebo takto [XXX]. První je



pro vážné tempo, druhá pro pomalé a třetí se hodí pro rychlé *Jiggy* a *Passepiedy* (*Paspies*). Kdykoli se setkáš s tečkou nebo puntíkem za nějakou notou, značí to, že taková nota se musí držet ještě o polovinu déle, než je správná délka samotné noty, ať už je to celá, půlová, osminová nebo šestnáctinová.

Tabulka všech not zvýšených a snížených

Snížená [nota] se značí takto [XXX], a zvýšená takto [XXX] a je snadné je od sebe odlišit, protože snížená zní o půl tónu níže a zvýšená a půl tónu výše než samotná nota, jak zjistíš pomocí ukázky.



Když v nějaké skladbě uvidíš tyto značky neboli pomlky [XXX], musíš přestat hrát na tak dlouho, jako trvají noty nad nimi, od kterých přebírají svá jména. Opakování se značí takto [XXX] a znamená, že se tato část má zahrát dvakrát. Taktová čára se značí takto [XXX]. Dvojitá taktová čára takto [XXX] a ukazuje, kde část končí. Altový klíč (*treble clef*) se značí takto [XXX]. Tóninu skladby poznáš podle poslední noty neboli závěru skladby, protože podle té noty se tónina jmenuje. Nezapomeň, že všechna ronda končí první částí.

[Značky a pravidla ozdob]

Značky a pravidla ozdob jsou tyto: uzavřený trylek (*closed shake*) takto [XXX], otevřený trylek, úder neboli zjemnění (*open [sic!] shake, beat or sweetning*) takto [XXX], dvojitý trylek (*double shake*), který je jen na g^2 , takto [XXX], oblouček takto [XXX] nebo takto [XXX], když jsou noty hlavičkami dolů.

Oblouček znamená, že noty nad nebo pod ním musíš zahrát na jeden dech a jen první z nich nasadit jazykem. Uzavřený trylek musíš hrát z nejbližší noty,

kteřá je o tón nebo půl tónu výše. Například, když trylkuješ na f^2 , zahraj nejprve g^2 , pak na jeden dech zatrylkuj palcem na jeho dírece a skonči s palcem na [této dírece]. Otevřený trylek neboli zjemnění se provádí trylkováním prstem na půldírece hned pod notou, která má být zjemněna, a konči s prstem od [dířky]. Tón d^2 tedy musíš zjemnit takto: zahraj d^2 a trylkuj prsteníčkem levé ruky na nejbližší nižší půldírece a [nakonec] nech prst nahoře. Stručně řečeno, po uzavřeném trylku nech prst dole, po otevřeném trylku nech prst nahoře.

Tóny f^2 a g^2 se oba zjemňují ukazováčkem levé ruky. Tóny b^2 a b^1 prostředníčkem pravé. Tóny h^1 a h^2 , které jsou vysoké (*B fa be mi naturall which is sharp in alt and below*), ukazováčkem pravé ruky. Tón e^2 prostředníčkem levé ruky a všechny ostatní, jak je popsáno výše.

Dvojitý trylek se hraje takto: polož ukazováček a prostředníček pravé ruky a prostředníček a prsteníček levé ruky na jejich dířky, foukni dost silně a zazní a^2 . Pak zatrylkuj prsteníčkem levé ruky na jeho dírece a skonči s tímto a všemi ostatními prsty nahoře, kromě prostředníčku levé ruky a předposledního nejnižšího prstu pravé ruky.

Když má být uzavřený trylek na e^2 [ve skladbě], kde je f^2 zvýšené, zahraj nejprve $f[is]$, na tom samém dechu odkryj prostředníček levé ruky a zatrylkuj palcem na jeho patřičné dírece. Ještě jsou dva trylky, které zatím nebyly v žádné tištěné flétnové učebnici, a to na f^2 ve skladbě, kde je g^2 zvýšené, a na g^2 ve skladbě, kde je a^2 snižené. První se hraje takto: zahraj gis^2 , tak jak je popsáno v tabulce zvýšených a snižených [tónů], ale zvedni prostředníček levé ruky (což zvuk ani v nejmenším nezmění), pak zatrylkuj prostředníčkem pravé ruky na celé jeho dírece a skonči s tímto prstem nahoře. Vznikne stejný zvuk, jako když fis zahraješ správnými prsty. Druhý je takto: polož prsty tak, jak je popsáno pro dvojitý trylek, ale přidej prsteníček pravé ruky na správné dírece, foukni, pak zatrylkuj naráz ukazováčkem a prostředníčkem pravé ruky na celých jejich dířkách a skonči s těmito prsty a prsteníčkem levé ruky nahoře.

Na všech dlouhých klesajících tónech musí být uzavřený trylek, na stoupajících dlouhých tónech zjemnění. Třetí klesající čtvrt'ovou notu přivaž obloučkem. Pokud se sejdou dvě třetí klesající čtvrt'ové noty, trylkuj na první, druhou přivaž obloučkem (*If 2 3rd descending crotchets come together shake the*

first, slur to the next).² Pokud se dvě čtvrt'ové noty sejdou na stejném tónu, udělej na první vzdech (*sigh*), druhou zahraj prostě. Vzdech dělí čtvrt'ovou notu na osminovou notu s tečkou a šestnáctinovou notu[, obě] pod obloučkem. Tečkovaná nota osminová má být na správné³ notě, šestnáctinová na nejbližší notě o tón nebo půl tónu výše. Dvě čtvrt'ové noty na f^2 tedy musíš zahrát takto: [XXX]

Pokud se na jedné notě sejdou tři čtvrt'ové, udělej na první úder, na druhé vzdech, třetí zahraj prostě. Pokud tři čtvrt'ové klesají v krocích, udělej na první úder, na druhé trylek, třetí zahraj prostě. Pokud tři [čtvrt'ové] v krocích stoupají, udělej na první vzdech, na druhé dvojitý odraz (*double rellish*), poslední prostě, pokud je tempo skladby dost pomalé, aby dovolilo rozdělit čtvrt'ovou. Dvojitý odraz dělí čtvrt'ovou na osminovou a dvě šestnáctinové pod obloučkem. Zdobená (*shook*) osminová [má být] na správném⁴ tónu, první šestnáctinová o tón nebo půl tónu níže a druhá šestnáctinová na stejném tónu jako osminová, takže dvojitý odraz na d^2 je takto: [XXX]

Snížené tóny se obecně hrají z tónu o půl tónu níž, zvýšené z tónu o půl tónu výš. Když jsou ale snížené tóny ve zvýšené skladbě (*if the flats are in a sharp tune*)⁵ nebo zvýšené ve snížené (*or the sharp's in a flat*), je toto pravidlo bez výjimek. I když se gis^2 a as^2 hrají stejně, rozdíl mezi nimi lze při hře snadno objevit, protože když hraješ gis^2 , zahraješ nejdříve a^2 a na jeden dech k němu přivážeš gis^2 , ale když hraješ as^2 , musíš nejprve zahrát g^2 a na jeden dech k němu přivázat a^2 , což může sloužit jako příklad, jak hrát všechny zvýšené a snížené [tóny].

² Možná interpretace: pokud jdou za sebou dvě klesající čtvrt'ové a před nimi ještě jedna (která nejde stejným směrem, tzn., že je buď stejné výšky jako ta následující nebo nižší), z dvou následujících not je na první trylek a druhá je k ní připojena obloučkem; pozn. překladatele.

³ Tj. zapsané; pozn. překladatele.

⁴ Tj. zapsaném; pozn. překladatele.

⁵ Tj. v tónině s křížky; pozn. překladatele.

5.7 Zhodnocení funkčnosti překladu

V tomto hodnocení se budeme zaměřovat na funkčnost použitých historizačních a modernizačních postupů.

Překlad usiluje o naplnění funkce historického pramene, kterou stanovuje *skopos*. Tato zamýšlená funkce je příjemci signalizována různými způsoby: uváděním přidaných elementů v hranatých závorkách a některých specifických elementů v závorkách ve VJ, což svědčí o snaze poskytnout čtenáři překladu co nejpřesnější představu o podobě VT. O této snaze svědčí také převzetí originálních ilustrací a notových příkladů.

Do dobově specifického obsahu textu nebylo v souladu s plánovanou strategií zasahováno. Co se týče presupozic, explikovali jsme některé významy, které byly ve VT pouze v presupozici (viz výrazy v hranatých závorkách), protože však v těchto případech nejde o presupozice dobově vázané (tzn. dobově specifické znalosti výchozích příjemců, kterými by dnešní čtenář nemusel disponovat), nejedná se o modernizaci presupozic a překlad se tedy drží plánovaného postupu historizace ponecháním. To se projevilo např. tím, že těžko srozumitelná věta na ř. 102 VT byla přeložena v podstatě doslovně, přestože výsledný překlad je nesrozumitelný, a možná interpretace byla nabídnuta pouze v poznámce. Autor VT zde mohl předpokládat, že sluchová zkušenost s tehdejší hudbou příjemce navede na správnou interpretaci. Dnešní překladatel toto od svých příjemců nemůže očekávat a ani sám nemá potřebné znalosti k dispozici. Pro příjemce je lepší danému úseku nerozumět a být si toho vědom, než brát překladatelovu chybnou interpretaci za bernou minci.

Stavba textu byla v souladu se stanovenou strategií na titulní stránce ponechána v nezměněné podobě a zbytek textu byl podle obsahu rozdělen do odstavců.

Z neverbálních prvků bylo ponecháno jen to, co je pro příjemce CT relevantní – notové ukázky. To, co pro příjemce není relevantní (ortografie na rovině neverbálních prvků a všechny aspekty textu spojené s dobovou podobou jazyka na rovinách větné stavby, lexika a morfologie) bylo nahrazeno moderními prostředky, pokud jsou tyto příjemcem pocíťovány jako dobově neutrální; na rovině lexikální, kde může modernizace nahrazením vnést do textu rušivý příznak

modernosti, byl jazyk přizpůsoben dnešní podobě jazyka, ale bez použití příznakově moderních prvků.

Historizace byla celkově použita na všechny prvky textu, které jsou pro příjemce relevantní, protože činí z textu historický pramen vypovídající o hudební praxi doby, kdy text vznikl. Naopak prvky, které nenesou žádnou takovou relevantní informaci, byly modernizovány. Díky tomu překlad odpovídá stanovenému *skoposu*, který určuje, že CT má být použitelný jako historický pramen.

6 Výhody a nevýhody navrhovaného modelu, další bádání

Představený model má oproti překladu bez takto soustavné analýzy a plánování několik výhod. To, že model Nordové, z nějž jsme vyšli, pokrývá tak širokou škálu faktorů textu, zaručuje, že překladatel neopomene zvážit žádný dobově vázaný aspekt překládaného nesoučasného textu. Zároveň tento široký záběr modelu umožňuje vytvořit skutečně ucelenou strategii odpovídající stanovenému *skoposu* a vyhnout se tak nekonzistentnímu postupu. Stanovení *skoposu* a jeho využití jako základního kritéria při volbě historizačních a modernizačních postupů je pojistkou, která zaručuje, že i tyto postupy, stejně jako ostatní překladatelská rozhodnutí, budou v souladu se zamýšlenou funkcí CT.

Model má však také mnoho slabých míst a z provedené příkladové studie na CFM lze vyvodit, kde se nachází potenciál pro zlepšení.

Všimněme si, že některé roviny spolu logicky souvisejí úžeji než jiné a zároveň v našem překladu CFM používají podobné historizační a modernizační postupy. Evidentní je soudržnost „jazykových“ rovin: větná stavba, lexikum a morfologie se v tomto textu pohybují spíše na straně modernizace. Jiné roviny spojuje jejich souvislost s obsahovou stránkou textu – jsou to obsah a presupozice, které jsou zde jasně na historizační straně spektra. Další roviny zase spojuje souvislost s vizuální či zvukovou podobou textu: jsou to médium, neverbální prostředky a suprasegmentální prvky, které však v tomto textu nesdílí překladatelské postupy.

Je ke zvážení, zda by nebylo pro praktickou práci s texty efektivnější některé z těchto rovin sdružit do jedné roviny. Překladatele by to vedlo k většímu uvědomění vzájemné provázanosti jednotlivých rovin textu a naopak by se tím zabránilo tomu, že roviny budou analyzovány příliš izolovaně a překladatel ztratí ze zřetele jejich společnou funkci. Takovéto sdružené roviny by mohly být dále vnitřně členěny (např. jazyková rovina na stavbu vět, lexikum a morfologii), aby nebyl opomenut žádný významný prvek a aby bylo snadné model aplikovat na konkrétní text – příliš širokou textovou rovinu by bylo obtížné uceleně analyzovat a ještě obtížnější by bylo stanovit pro ni jednu ucelenou strategii. Naopak analýza sdružené roviny pomocí jejích pod-rovin by mohla umožnit vytvoření strategie, která dílčí postupy propojí do fungujícího celku.

Jako poněkud problematické se ukázalo naše členění typů historizace a modernizace. Tyto typy byly navrženy s myšlenkou, že na každé rovině bude v závislosti na *skoposu* vybrán jeden typ historizace nebo modernizace, který pak bude uplatněn způsobem, který materiál dané roviny umožňuje. Místo toho jsme v závislosti na *skoposu* vybírali konkrétní postup, který jsme se pak snažili vtěsnat do některé z předem stanovených kategorií historizace či modernizace. Až v této fázi jsme v některých případech zjistili, že daný postup nelze vůbec klasifikovat jako historizační nebo modernizační. V rámci každé kategorie se také objevují velmi různorodé postupy. Kdybychom porovnali např. všechny postupy, které jsme klasifikovali jako modernizaci přizpůsobením, zjistili bychom, že tato skupina zahrnuje tak rozdílné postupy jako je doplnění nadpisů, vytvoření kalků a použití dobově bezpříznakové slovní zásoby. Spojuje je sice to, že všechny směřují k přizpůsobení textu modernímu příjemci, aniž by výsledek byl příznakově moderní, jako kognitivní úkony se však značně liší. Možná by fungovalo lépe, kdyby typy historizace a modernizace byly definovány jinými kritérii – zejména u typů modernizace, které se vzájemně překrývají, bylo obtížné konkrétní postup zařadit jen do jedné z obou kategorií.

Domnívám se, že zvolené kategorie historizačních a modernizačních postupů by byly daleko lépe využitelné v deskriptivních studiích podobných Holmesově (1972). Takové deskriptivní studie provedené na textech přeložených do češtiny, by mohly lépe osvětlit, jaké možnosti historizace a modernizace (jazykové i jiné) lze v češtině využít, u jakých typů textů a s jakými *skoposy*. S takto popsányými kategoriemi by se pak pracovalo lépe, než s těmi, které byly v této práci navrženy jen na základě úvah o tom, jak by bylo možné historizovat a modernizovat na rovinách, které tvoří model Nordové (2005), jak jsme to udělali v kapitole 2.

Zde předložená metodologie včetně klasifikace historizačních a modernizačních postupů by mohla být využita pro srovnání více různých textů. Bylo by zajímavé zvolit texty, u nichž odlišný *skopos* překladu odůvodňuje různé využití historizačních a modernizačních postupů. Týká se to především (ale nikoli výlučně) jazykových rovin, které vykazují větší potenciál k využití různých postupů (jak naznačuje již zmíněná studie Holmes, 1972).

Při přípravě této práce autorka dva takové texty vytypovala, přestože nakonec z nich byly použity jen drobné příklady. Prvním z nich je úryvek

z hudebního cestopisu Charlese Burneyho *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and the United Provinces* z roku 1775 (1. vydání je z roku 1773) a druhým básně „The Witch of Wokey“ Dr. Henryho Herringtona z roku 1748.

Burneyho kniha – vlastně odlehčené populární čtení o nejnovějším hudebním dění v tehdejší Evropě – by dnes našla příjemce v odbornících, stejně jako v laicích se zájmem o kulturní dějiny. U tohoto textu bychom mohli očekávat, že historizační postupy si najdou cestu i do jazykových rovin (více, než tomu bylo u CFM), aby byl podpořen dobový kolorit. Pravděpodobně by se však jednalo jen o určité prvky jazyka (podobně, jako to popisuje Andrienková, 2016, ve své analýze překladů Dickense) protože *skopos* by vyžadoval zachování čtivosti a lehkosti originálu a přílišná archaizace by mohla do textu vnést nadměrnou vážnost.

Pro básně „The Witch of Wokey“ bychom si mohli představit hned dva *skoposy*. V prvním případě bychom předpokládali, že přeložená básně má vyjít spolu s dalšími básněmi stejné sbírky (skutečně archaickými i archaizujícími). V tomto případě bychom jazyk příliš nearchaizovali (jen částečně z důvodu zachycení koloritu jako u Burneyho textu). Kdybychom totiž v této básni měli jazyk archaizovat, jak bychom pak překládali skutečně staré básně, které jsou ve sbírce obsaženy? Těžko bychom pro ně použili ještě archaičtější jazyk, abychom ukázali, že jsou starší. Proto bychom předpokládali u všech básní sbírky obdobnou, jen lehce archaizující stylizaci. Druhý *skopos* by předpokládal, že Harringtonova archaizující básně vyjde spolu s nearchaizujícími básněmi jeho současníků. Takový *skopos* by mohl odůvodňovat větší míru jazykové historizace, která by styl této básně pomohla odlišit od ostatních.

Tyto texty (včetně CFM) mají podobné původní příjemce (vyšší a střední vyšší třídy, vzdělané a disponující volným časem) a vznikly v podobné době (v rámci jednoho století). Rozdíl mezi nimi tedy spočívá v textovém typu a zejména ve *skoposu*, jehož vliv na různé použití historizačních a modernizačních postupů by na těchto textech bylo možné zkoumat.

Naše případová studie však již sama o sobě přispívá k tématu překladu historických textů. Podobně jako studie Holmese (1972) ukazuje, že překladatel historického textu nestojí pouze před volbou, zda bude v celém konkrétním textu historizovat či modernizovat. Naopak se jedná o kombinaci historizačních a

modernizačních postupů, které jsou uplatňovány na různých rovinách textu. Přesvědčili jsme se, že na jedné rovině nejenže může být zároveň využita historizace i modernizace, ale mohou se kombinovat dokonce i krajní polohy spektra, tj. historizace ponecháním a modernizace nahrazením (5.4.5). Zároveň jsme viděli, že ani jednotlivé typy historizace a modernizace nejsou homogenní postupy, ale mohou být uplatněny různými způsoby. Bez ohledu na to, jak obě základní kategorie vnitřně klasifikujeme, je zřejmé, že na některých rovinách se překladateli nabízí více možností, jak historizovat nebo modernizovat. Někjaká forma podrobnějšího členění historizace a modernizace je tudíž na místě.

U příkladového textu použitého v této práci nebyla použita možnost historizace nahrazením, tedy použití prostředků CJ/CK soudobých k VT (což odpovídá Holmesově možnosti H_1 ; Holmes, 1972). Zdá se pravděpodobné, že tato možnost by i v reálu našla využití ve velmi malém procentu překladů nesoučasných textů, třebaže na základě výsledků této práce to nelze potvrdit. Jak jsme již zmínili v podkapitole 3.2.6 v souvislosti s lexikální rovinou, spíše než použití prostředků dané historické variety jazyka jako celku, se jako účelnější a pravděpodobnější postup jeví výběr jen určitých prvků této variety, a to takových, které příjemci evokují danou časovou epochu. Je otázkou, zda tedy vůbec počítat s možností historizace nahrazením. Abychom na ni mohli odpovědět, vyžadovalo by to další výzkum, který by se zaměřil také na jiné roviny než lexikum, potažmo roviny spojené s podobou jazyka.

7 Závěr

V této práci jsme použili model textové analýzy Christiane Nordové (2005) a zařadili do něj prvky metody, kterou použil James Holmes (1972) k popisu historizačních a modernizačních postupů v překladech básně z 15. století. Také jsme vzali v úvahu zjištění Andrienkové (2016), že historizace nemusí být dosaženo pouze použitím historické variety jazyka, ale pomocí archaizující stylizace využívající jen určité zastaralé prvky jazyka. Tím vznikl nový model sloužící k analýze nesoučasných textů a plánování historizačních a modernizačních překladatelských postupů tak, aby byly v souladu se *skoposem* překladu. Model byl v podobě případové studie aplikován na anonymní učebnici hry na zobcovou flétnu *The Compleat Flute-Master* z roku 1695.

Podstatou navrženého modelu je použití kroků, které tvoří model Nordové, s tím rozdílem, že analýza se zaměřuje na dobově specifické prvky výchozího textu a při plánování překladatelské strategie překladatel volí z několika kategorií historizačních a modernizačních postupů, které na tyto dobově specifické prvky VT uplatní. Těmito kategoriemi jsou historizace ponecháním, historizace nahrazením, historizace přizpůsobením, modernizace přizpůsobením a modernizace nahrazením. Historizace ponecháním znamená prosté ponechání dobově vázaných prvků VT v nezměněné podobě (např. konvenční stavby textu). Historizace nahrazením obnáší použití takových dobově vázaných prvků CK, jako kdyby text vznikl ve specifickém historickém období CK. Historizace přizpůsobením spočívá v užším výběru archaizujících prvků v kombinaci s dobově neutrálními prvky moderními. Tento postup se částečně prolíná s modernizací přizpůsobením, která znamená využití dobově neutrálních moderních prvků s vyloučením prvků příznakově moderních. Modernizace nahrazením pak znamená použití takových prvků, které by byly nejspíše použity, kdyby daný text vznikl v CK dnes. Základním kritériem pro volbu postupů je *skopos* překladu, který byl stanoven na začátku překladatelského procesu.

Navržený model v případové studii požadovanou funkci splnil, protože umožnil vytvoření ucelené strategie stanovující použití historizačních a modernizačních postupů. Nicméně vyšlo najevo i několik nedostatků. Především stanovené typy historizačních a modernizačních postupů v té podobě, jak byly v této práci definovány, nejsou dostatečně konkrétní na to, aby z nich překladatel

mohl vybírat. Naopak bylo nutné naplánované postupy dodatečně zařadit do jedné z kategorií, což v praxi postrádá opodstatnění. K tomu, aby bylo možné definovat v praxi použitelné typy historizačních a modernizačních postupů, by bylo třeba nejprve v úplnosti popsat na základě již provedených překladů a jejich výchozích textů, jaké historizační a modernizační postupy jsou k dispozici a které a jak se skutečně používají.

Pro účely takovýchto deskriptivních studií by navržená typologie historizačních a modernizačních postupů mohla být využita, což lze považovat za metodologický přínos této práce. Práce je také pokusem o celkové uchopení problematiky historizačních a modernizačních postupů na všech rovinách textu a napříč textovými typy včetně neliterárních textů, což přesahuje rámec dosavadních teoretických úvah o překladu nesoučasných textů.

8 Příloha: reprodukce příkladového textu

Tato reprodukce byla převzata z Anonym (1695/2002).

ANONYME

THE COMPLEAT Flute-Master OR The whole Art of playing on the Rechorder.
(London, J. Hare, J. Walsh, 1695).



The whole Art of playing on y^e Rechorder, layd open in such easy & plain instructions, that by them y^e meanest capacity may arrive to a perfection on that Instrument, with a Collection of y^e newest & best Tunes, composed by the most able Masters, to which is added an admirable Solo, fairly engraven on Copper Plattes.

LONDON Printed & Sold by Hare Muscical Instrument Seller, at y^e Golden Viol, in S^t. Pauls Church Yard, And at his Shop in Freemans Yard in Chornhill nere y^e Royall Exchange, And I. Walsh Muscical Instrument maker, in Ordinary to his Majesty at y^e Golden Harp and Haut-Boy in Katherin Street nere Summer set House, in y^e Strand, 1695
price 1^s. 6^d.

It is evident that y^e esteem of y^e Flute increaseth dayly, their scarce being any eminent Consort of Musick Where y^e Flutes have not their part. Many of our employ have been very industrious to oblige y^e publick in this manner, & tho' they were not very full in there instructions yet they found their endeavors very successfull. Since therefore their imperfect rules have proved thus fortunate we have reason to hope, that this attempt of ours (being more correct than any yet extant having all y^e Rules that can possibly be express'd by way of Printing) will have an effect answerable to its design, y^e main end wee aim, at being only y^e publick advantage. for certainly every one, whose genius inclines them to this Instrument must wonderfully be improv'd by this plain & easy method, provided that they use industry and application requisite for such an undertaking, We have taken care likewise that all y^e tunes in this Book are such as were purposely contriv'd for y^e Flute, & that not only y^e learner shall be y^e better for it, but even they who are arriv'd to a perfection in playing, for at y^e end we have first a Solo of M^r. Courtivill's which y^e finest hand may be improv'd by & y^e best Masters be proud to perform. But not to detain y^e Lovers of Musick, in an impertinent harrangue, proceed we now to y^e buisness in hand

I

y^r. humble Servant's. III.

I.W.

Example of all the plain notes gradually ascending.

First learn the Gamut perfectly backwards and forwards, by which you acquaint your self with the name of these lines & spaces.

	F. faut.	G. solut.	A. lamire.	B. lab emi.	C. solaut.	D. lafolre.	E. la.	F. faut. in alt.	G. solaut. in alt.	A. lamire. in alt.	B. lab emi. in alt.	C. solla. in alt.	D. lafol. in alt.	E. la. in alt.
Left hand	Thumb	1 st Finger	2 ^d Finger	3 ^d Finger	4 th Finger	5 th Finger								
Right hand	Thumb	1 st Finger	2 ^d Finger	3 ^d Finger	4 th Finger	5 th Finger								

Beneath these 5 lines observe these 8 which answer the number of holes on y^e Flute, & thus direct you how to play your Gamut, reckning y^e upper line of y^e first or Thumb hole, & so on these lines on which dots are set, those holes must be stop'd. For example F. faut has a dot on every line & consequently every hole must be stop'd, so where there are no Dots y^e holes must be open. On y^e upper line of these 8 you see a Crotchet on every note after G. solaut in alt. which direct you to stop but half y^e upper hole pinching it wth the end of your Thumb, & make y^e note sound & not higher then it would with y^e hole quite stop'd. But in order to play your Notes hold your Flute thus. Place y^e middle finger of your left hand on y^e 3^d hole, & y^e 3^d finger of your right hand on y^e lowest hole but one, with your right hand Thumb beneath to support your Flute, then y^e rest of your fingers will stop y^e other holes in course.

Of Time or the length of Notes.

There are two sorts of Time viz. Common & Triple. To all Times in Common Time, you'll find several marks prefixt that is to say either this $\text{||}=\text{||}$ which denotes a very slow motion, or this $\text{||}=\text{||}$ signifying a somewhat faster, or this $\text{||}=\text{||}$ for brisk & light Ayres, as for y^e length of y^e Notes when you meet with a Semibreve, it must be held as long in Playing as you can distinctly tel four, 1. 2. 3. 4. a Minnum must likewise be held as long as you can count two 1. 2. & a Crotchet one 1. so that two Minnums make one Semibreve, four Crotchets are as long as two Minnums, eight Quavers are equivalent to four Crotchets & sixteen Semi-quavers are y^e same with eight quavers as it plainly appears from y^e Example

Common Time	C
Semibreve	O
Minnum	D P
Crotchet	J J J J
Quaver	M M M M
Semi-quavers	N N N N N N N N

Triple Time consists of 1 prickt Minnum or 3 Crotchets or 6 Quavers or 12 semi-quavers enclosed within one Bar as in Common Time, 1 Semibreve or 2 Minnums or 4 Crotchets or 8 Quavers or 16 Semi-quavers are usually Comprehended within y^e same space. A Bar is a stroke drawn across y^e five lines $\text{||}=\text{||}$ & a double Bar is compos'd of two such strokes to certifie that a strain ends there & that every strain must be play'd twice over the peculiar marks of triple Time are describ'd either thus $\text{||}=\text{||}$ or thus $\text{||}=\text{||}$ or thus $\text{||}=\text{||}$ the first is for a grave movement, y^e second slow & y^e third fast w^{ch} last is appropriated to Riggs & Pas pies wheresoever you meet with a Dot or Prick following any Note it signifies y^e such a Note must be held half as long a gain as y^e proper time of y^e Note itself whether it be a Semibreve, Minnum, Crotchet, or Quaver.


Triple Time	3
Minnum	P
Crotchet	J J J J
Quavers	M M M M
Semi-quavers	N N N N N N N N

Example of all the notes both Flat and Sharp.


A Flat is mark'd thus ♭ & a Sharp thus ♯ & they are easily distinguish'd for a Flat sounds half a Note lower & a Sharp half a Note higher: then if Note it self as you'll find by the example.

Where you see those markes or rest: You are to cease playing if length or time of y^e Notes over them from which Notes they take thire names. A Repeat is mark'd thus & shew's if strain must be play'd twice over a bar is mark'd thus a double bar thus & shew's if strain ends there the treble clef is mark'd thus to know what key a tune is in observe y^e last Note or close of the tune for by that Note the key is named: note that all Rondeaus end with y^e first strain.

The markes & Rules for gracing are these. Viz: a close shake thus = an open shake beat or sweetning thus † the Double shake which is only on G sol re ut in alt thus = a slur thus ~ or thus When y^e heads of your notes are downward. A slur shew's that y^e notes under or over it my^t be play'd in one breath striking y^e first of them only with your Tongue. A close shake must be play'd from y^e note or half note immediately above. For example if you would shake on F la ut in alt First sound G sol re ut in alt then shake your thumb in y^e same breath on its proper hole concluding with it on an open shake or sweetning is by shaking your finger over the half hole immediately below y^e note to be sweetned ending with it off: as thus you must sweeten D la sol sound your D la sol shaking the 3^d finger of your left hand over the half hole immediately below keeping your finger up. In short after a close shake keep your finger down after an open shake keep your finger up. F la ut and G sol re ut in alt are both to be sweetned with the fore finger of your left hand. B fa be mi flat both in alt and below with the middle finger of your right hand. B fa be mi naturall which is sharp in alt and below with y^e fore finger of your right hand. E la mi flat with y^e middle finger of your left hand all y^e other as above directed: The double shake is to be play'd thus: place the fore and middle fingers of your right hand and the middle and 3^d fingers of your left hand on their proper holes blow pretty strong, and will sound A la mi re in alt then shake the 3^d finger of your left hand on its proper hole concluding with that and all other fingers up except the middle finger of your left and lowest but one of your right hand.

When E.la.mi is to be close shook where F.fa.ut is Sharp, first Sound F.fa.ut* in y^e same breath take of y^e middle finger of y^e left hand, shaking your thumb on its proper hole. There are 2 other Shakes which were never in any printed Flute Book before, viz F.fa.ut Sharp in a tune where G.sol.re.ut is* & G.sol.re.ut in alt in a tune where A.la.mi.re is flat. The former is thus to be playd, Sound G.sol.re.ut Sharp as in y^e scale of flatts & Sharpes directed, only taking off y^e middle finger of your left hand (it not altering y^e Sound in y^e least) then shake y^e middle finger of your right hand full upon its hole concluding with it up, & it will give y^e same Sound as if your F.fa.ut Sharp was stopt with the proper fingers, the latter is thus, Place your fingers as directed in y^e double Shake only adding y^e 3^d finger of your right hand on its proper hole blow then shake y^e fore & middle fingers of your right hand together full on their holes ending with them & y^e 3^d finger of your left hand up. All descending long notes must be close Shook, ascending long notes Sweetned, Slur down to a 3^d descending Crotchet, if 2 3^d descending Crotchets come together shake the first Slur to the next, if 2 Crotchets happen together in one key, sigh the first Sound the 2^d plain, a sigh divides a Crotchet into a prick'd Quaver and Semiquaver Slurd the prick'd Quaver to be on its proper key the Semiquaver on the note or half note just above, as thus you must play 2 Crotchets in F.fa.ut in alt. 

6

If 3 Crotchets come together in one key, beat y^e first Sigh the 2^d the 3^d play plain, if 3 Crotchets gradually descend, beat the 1st Shake on y^e 2^d the 3^d plain, if 3 gradually ascend Sigh y^e 1st double rellish y^e 2^d the last plain provided that y^e movement of y^e tune be slow enough to allow the dividing your Crotchet, a double rellish divides a Crotchet into a Quaver and 2 Semiquavers Slurd. The Quaver to be Shook on its proper key the 1st Semiquaver to be on the note or half note just below the latter Semiquaver on the Key with the Quaver as thus A Crotchet on D.la.sol is double rellish  flat notes are generally plaid from the half note below, Sharp notes from the half note above, but if the flats are in a Sharp tune or the Sharp's in a flat the rule is without exception. Tho' G.sol.re.ut Sharp and A.la.mi.re flat are stopt alike. Yet their difference is easily discovered in playing for when you play G.sol.re.ut* you first Sound A.la.mi.re in alt and in the same breath Slur down to your G* but when you play A flat, You must first Sound G.sol.re.ut in alt and in the same breath Slur up to your A flat which may serve for an example to play all other flatts and Sharpes.

7

9 Summary

The aim of the present thesis is to devise a model that could help the translator of a non-contemporary text to plan a comprehensive strategy with respect to historization and modernization procedures.

The time of text production is reflected in various features of a text. When a text is translated a considerable time after its production, the translator is faced with the decision whether to appropriate these time-connected features to modern conventions and receivers' expectations, or, whether to preserve or imitate these features. The first option is called modernization and the latter historization in this thesis.

After summarizing existing approaches to this issue (Steiner, 1992; Venuti, 2005; Levý, 1963/1998; Popovič, 1971; Hochel, 1990 and others), Holmes' (1972) paper, together with some insights of Andrienko (2016) have been selected as the methodological bases for this thesis. The most important methodological source, however, is Nord's (2005) model of translation-oriented text analysis. This model has been selected for its functional perspective – the *skopos* of translation serves as a criterion for making and justifying translation decisions and thus helps to (at least partly) eliminate the subjectivity that is integral to any translation. It is also convenient in accounting for many different aspects or levels of text and its production. The relation of all these aspects to the category of time has been assessed and the particular text levels on which historization and modernization can be used have been set apart from those on which they cannot.

A classification of different types of historization and modernization procedures (inspired by Holmes, 1972) has been attempted. Five types of these procedures have been distinguished: historization by retention (*historizace ponecháním*), historization by substitution (*historizace nahrazením*), historization by appropriation (*historizace přizpůsobením*), modernization by appropriation (*modernizace přizpůsobením*) and modernization by substitution (*modernizace nahrazením*).

The term “historization by retention” is employed to mean the complete preservation of time-connected source-text characteristics (for example contents or text structure which are bound to the specific time period of the source text).

“Historization by substitution” is to be understood as the use of linguistic and other means offered by the target culture that are bound to a specific historical period of the target culture, in the same form as if the text was written in the respective time period. An example of this would be the use of a specific historical dialect of the target language as a whole, that is, with no modern linguistic material. “Historization by appropriation”, on the other hand, would be an imitation of historical texts by selecting those archaizing means that will be interpreted by the target receiver as such, but with no ambition to use real historical means exclusively. It follows that modern material is also made use of in this procedure. “Modernization by appropriation” partly overlaps with the preceding category. It is understood as the use of modern target material, while avoiding means that are markedly modern. As a result, the text is perceived by the target receiver as neutral with respect to time specificity. This category again overlaps with the following one, the “modernization by substitution.” This includes all the procedures that consist in using such means that would be used if the text was written today.

These categories try to reflect the fact, that historization and modernization are not uniform procedures but can take different forms. These five procedures are not meant to be possible to use on every text level. On the contrary, it was presupposed from the beginning that most text levels would only allow for several of these types.

The model is applied as follows: the *skopos* is formulated based on translation brief or the situation of translation commission; the extratextual and (above all) intratextual factors of the ST are analyzed along the categories given by Nord (2005) supplied by the additional factor of morphology, the focus being on time-connected features of the text as represented in each of these factors; for those factors that allow for historization or modernization procedures (medium, content, presuppositions, composition, non-verbal elements, lexis, sentence structure, suprasegmental features), the particular historization or modernization procedures, that are to be used in the translation, are planned so as to meet the requirements of the *skopos*. The model is meant to be used for literary as well as non-literary texts, the latter not being taken into consideration by most translation studies scholars who wrote on this subject.

By way of a case study, the model has been applied to an example text: an anonymous amateur music textbook *The Compleat Flute-Master* (1695). This text has been chosen in order to prove the applicability of the model to non-literary texts.

The model proved to be useful in identifying all time-connected features of the source text and planning a coherent translation strategy tailored to the needs of the target receiver as expressed by the *skopos*. A part of the methodology which did not fulfil its practical aims successfully, was the classification of the historization and modernization procedures. As it was not clear from the definitions of the procedure-types which specific procedures they included, it was necessary to establish the specific procedures first and then try to categorize them as one of the pre-established types. This course of action, however, lacks a practical purpose. Nevertheless, the classification could be employed in descriptive studies comparing non-contemporary source texts with their modern translations. Such studies, with Czech as a target language, would be beneficial in describing the types of historization and modernization really used in translation practice, and would help to establish a classification that would map the procedures available to translators of non-contemporary texts into Czech.

This thesis attempted to account for historization and modernization procedures in the translation of non-contemporary texts in a comprehensive manner. In an approach not limited to literary texts (as most existing approaches are), it devised a model that cuts across all text levels and tries to establish a more detailed classification of historization and modernization procedures, reflecting the variety of means covered by those two basic approaches.

10 Použitá literatura

- ANDRIENKO, Tetyana (2016). „Translation across time: natural and strategic archaization of translation“ [online]. *Translation Journal*, October [cit. 11. 8. 2019]. Dostupné z: <https://translationjournal.net/October-2016/translation-across-time-natural-and-strategic-archaization-of-translation.html>
- BACA, Murtha (2012). „Project update and observations on translating historical texts.“ *Getty Research Journal*, no. 4: 153–160.
- BĚLSKÝ, Vratislav (2010). *Hudba baroka: provozovací praxe hudby 17. a 18. století*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně.
- BOZDĚCHOVÁ, Ivana (2009). *Současná terminologie (se zaměřením na kolokační termíny z lékařství)*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum.
- BŘENKOVÁ, Kristýna (2018). „Ornamentika v anglické barokní hudbě na podkladě dobových učebnic (nejen) pro zobcovou flétnu.“ Diplomová práce. Konzervatoř Evangelické akademie v Olomouci.
- ČERMÁK, Jan (2013). „O Anglosasech a aliteraci“ [online]. PLAV – Měsíčník pro světovou literaturu. Září [cit. 11. 8. 2019]. Dostupné z: <https://www.svetovka.cz/2013/09/09-2013-teorie/#odkaz7>
- EDWARDS, Warwick (2001). „Consort.“ [online] *Grove Music Online*. [Cit. 11. 8. 2019]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006322>.
- GASPAROV, Michail Leonovič (2012). *Nástin dějin evropského verše*, 3. vyd. Přeložili Robert IBRAHIM a Alena MACHONINOVÁ. Praha: Dauphin.
- GROOM, Nick (1999). *The making of Percy's Reliques*. Oxford: Clarendon Press.
- HOCHÉL, Braňo (1990). *Preklad ako komunikácia*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- HOLMES, James (1972). „The cross-temporal factor in verse translation.“ *Meta*, vol. 17, no. 2 (juin), 102–110.
- HOYLE, Richard A. (2008). *Scenarios, discourse, and translation: the scenario theory of cognitive linguistics, its relevance for analysing New Testament, Greek and modern Parkari texts, and its implications for translation theory* [e-kniha, online]. SIL International [cit. 11. 8. 2019]. Dostupné z: https://www.sil.org/system/files/reapdata/17/80/79/17807987582008905937674262856095982918/50670_Hoyle_ScenariosDiscourseTranslation.pdf
- LASOCKI, David (1997). „The London publisher John Walsh (1665 or 1666–1736) and the recorder.“ In: *Sine musica nulla vita: Festschrift Hermann Moeck zum 75. Geburtstag am 16. September 1997*.. Celle: Moeck, 343–74.
- LASOCKI, David (2001). „Recorder“ [online] *Grove Music Online*. [Cit. 11. 8. 2019]. Dostupné z:

- <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023022>.
- LEVÝ, Jiří (1998). *Umění překladu*, 3. vyd. Praha: Ivo Železný.
- MEZGER, Marianne (1995). „Vom *Pleasant Companion* zum *Compleat Flute-Master*. Englische Blockflötenschulen des 17. und 18. Jahrhunderts.“ *Tibia* 2: 417–431.
- MEZGER, Marianne a DOLMETSCH Jeanne (2004), „The Marks and Rules for Gracing‘ discussed by Jeanne Dolmetsch and Marianne Mezger. In: *The Compleat Flute-Master, or, The whole Art of playing on ye Rechorder: a facsimile of the 1695 first edition with an introduction and critical commentary by Gerald Gifford, and contributions by Jeanne Dolmetsch and Marianne Mezger*. Hebden Bridge: Ruxbury Publications, xix–xxviii.
- MUNDAY (2016). „Text analysis and translation.“ In: *A companion to translation studies*. Chichester: John Wiley & Sons, Ltd, 69–81.
- NIDA, Eugene (1964). *Towards a science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Leiden: E. J. Brill.
- NORD, Christiane (2005). *Text analysis in translation: theory, methodology and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*. 2nd edition. Amsterdam – New York, NY.
- POPOVIČ, Anton (1971). *Poetika umeleckého prekladu: Proces a text*. Bratislava: Tatran.
- STEINER, George (1992). *After Babel: aspects of language and translation*. 2nd edition. Oxford: Oxford University Press.
- TOURY, Gideon (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. John Benjamin Publishing.
- VENUTI, Lawrence (1986). „The translator’s invisibility.“ *Criticism*, vol. 28, no. 2 (spring), 179–212.
- VENUTI, Lawrence (2005). „Translation, history, narrative.“ *Meta*, vol. 50, no. 3 (August), 800–816.
- VENUTI, Lawrence (2008). *The translator’s invisibility: a history of translation*. 2nd edition. London: Routledge.
- VERMEER, Hans, J.(1993). *Aufsätze zur Translationstheorie*. Heidelberg: Selbstverlag.
- VERSTEGEN, Peter (1991). „Some critical notes on Holmes’ cross.“ In: *Translation studies: the state of the art. Proceedings of the first James S Holmes symposium on translation studies*. Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi, 49–54.

Prameny

- ANONYM (1695). „The compleat flute-master, or, The whole art of playing on ye rechorder.“ London: J. Hare, J. Walsh. In: *Méthodes & Traités, collection dirigée par Jean Saint-Arroman, Série III, Europe, Flûte à Bec, Vol. 2: Anonyme, Bismantova, Carr, Hudgebut, Loulié, Salter, Van Eyck* (2002). Courlay: Editions J.M. Fuzeau, 275–278.

- BURNEY, Charles (1775). *The present state of music in Germany, the Netherlands and the United Provinces, or, the journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a General History of Music.* [online] 2nd edition. London: T. Becket, J. Robson, G. Robinson [cit. 18. 8. 2019] Dostupné z:
https://archive.org/details/bub_gb_O1EUAAAQAAJ/page/n13
- HARINGTON, Henry (1748). „The Witch of Wokey.“ In: Thomas PERCY [1857]: *Reliques of ancient English poetry: consisting of old heroic ballads, songs and other pieces of our earlier poets; together with some few of later date.* [online] London, New York: G. Routledge and sons, 165–167 [cit. 18. 8. 2019]. Dostupné z:
<https://archive.org/details/reliquesofancien00percials/page/n8>
- HOTTETERRE, Jacques Martin (2013). *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboj.* Přeložil Lukáš Vytlačil. Praha: Vyšehrad.
- KRÁSNOHORSKÁ, Eliška (1958): *Pohádky Elišky Krásnohorské.* Pohádky ze sbírky *Z pohádky do pohádky a Zdaleka a zblízka vybrala Jarmila KABEŠOVÁ.* Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, n. p.
- QUANTZ, Johann Joachim (1990). *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu, opatřený různými poznámkami sloužícími ke zvelebení dobrého vkusu v praktické hudbě a objasněný příklady.* Přeložil Vratislav BĚLSKÝ. Praha: Editio Supraphon.

11 Anotace

Autor:	Bc. Kristýna Somerová, DiS.
Katedra:	Katedra anglistiky a amerikanistiky FF UPOL
Název česky:	Návrh modelu pro volbu historizačních a modernizačních postupů při překladu historických textů: Příklad učebnice <i>The Compleat Flute-Master</i> (1695)
Název anglicky:	A Proposal for a Model for Planning Historization and Modernization Strategies in Historical Texts: The Case of the Textbook <i>The Compleat Flute- Master</i> (1695)
Vedoucí práce:	Mgr. Josefína Zubáková, Ph.D.
Počet stran:	109
Počet znaků:	200 456
Počet titulů použité literatury:	34
Klíčová slova v češtině:	historické texty, překlad historických textů, historizace, modernizace, překladatelský postup, překladatelská strategie
Klíčová slova v angličtině:	historical texts, translation of historical texts, historization, modernization, translation procedure, translation strategy

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá problémy spojenými s překladem nesoučasných textů. Navrhuje model, vycházející zejména z modelu Nordové pro textovou analýzu zaměřenou na překlad. Navrhovaný model slouží k identifikaci všech dobově vázaných prvků výchozího textu a k naplánování ucelené překladatelské strategie, co se týče použití historizačních a modernizačních postupů. Je zde také představena klasifikace historizačních a modernizačních postupů, která odráží vnitřní různorodost těchto základních protipólů. Model je ve formě případové studie aplikován na anonymní učebnici hry na zobcovou flétnu *The Compleat Flute-Master* (1695), načež je zhodnocena jeho funkčnost.

Abstract

This diploma thesis deals with the issues connected to the translation of non-contemporary texts. A model, based mostly on Nord's model of translation-oriented text analysis, is designed. This model serves to identify all time-connected features of the source text and to plan a comprehensive strategy with respect to historization and modernization procedures. A classification of historization and modernization procedures, reflecting the inner variability of these basic opposites, is proposed. By way of a case study, the model is applied to the anonymous recorder textbook *The Compleat Flute-Master* (1695). The operability of the proposed model is then assessed.